

Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos. Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero.

Adriana Virginia Bonatto

Tesis para la obtención del grado de Doctor en Letras - Universidad Nacional de La Plata

Director: Dr. José Amícola --- Codirectora: Dra. Raquel Macchiuci

Resumen

Esta investigación se propone estudiar las representaciones del pasado reciente y los procesos literarios de reapropiación de la memoria colectiva en una selección de novelas pertenecientes a Eduardo Mendicutti (*El palomo cojo*, de 1991), Rosa Montero (*La hija del caníbal*, publicada en 1997), Rosa Regàs (*Luna lunera*, de 1999) como exponentes, las dos últimas, de la narrativa española escrita por mujeres durante la década del noventa y, en el caso de Mendicutti, del giro *queer* que protagoniza la literatura española contemporánea vinculada a las temáticas del género y la sexualidad. El marco teórico para el análisis literario lo proporcionan, principalmente, las investigaciones teóricas en torno a la categoría de *memoria colectiva* y los desarrollos del feminismo contemporáneo y de la teoría *queer*.

Forma parte del objetivo específico de esta investigación exponer la problemática de la representación de aspectos históricos, sociales y psicológicos relacionados con la Guerra civil y el franquismo que en estas novelas se entrelaza con la expresión de problemáticas vinculadas al género sexual, estableciendo una mirada sobre el pasado y la identidad que se diferencia significativamente del resto de la narrativa actual de la memoria. La investigación tendrá en cuenta también algunos aspectos de la narrativa de Josefina Aldecoa y Enriqueta Antolín, como exponentes, junto con Rosa Regàs y Rosa Montero, de una línea de escritura literaria que decidimos llamar *femenina* y que, en el caso de la novela memorialística, tiene características peculiares; y, además, se abordará una selección de novelas de Eduardo Mendicutti (anteriores y posteriores a *El palomo cojo*) y de Álvaro Pombo, así como de la filmografía de Pedro Almodóvar, como representantes junto a Mendicutti de estéticas ligadas al campo de lo *queer* en las que las aproximaciones al pasado histórico van acompañadas de una distorsión y resignificación de las representaciones genéricas patriarcales. Fuera del recorte temporal indicado se tendrán en cuenta textos de precursoras importantes de la línea *femenina* de escritura como Carmen Laforet, Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Montserrat Roig, de manera tal de demostrar que el campo específico de la escritura que podríamos describir como inspirada en las preocupaciones de *género* conserva una historia propia y una conciencia en algunos casos bastante explícita sobre sus características diferenciales.

Palabras clave: género – memoria – novela – España – Guerra Civil – franquismo – década del noventa

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

La <i>nueva narrativa</i> española y la recuperación de la memoria colectiva. Panorama del último entresiglos.....	6
--	---

Introducción.....	6
-------------------	---

CAPÍTULO 1

La corriente de la nueva novela española como contexto para la narrativa sobre la memoria

1.1. La <i>nueva narrativa</i> desde la década del ochenta.....	9
1.2. La perspectiva posmoderna de los estudios críticos en relación con la <i>nueva narrativa</i>	15
1.3. La fase experimental de la novela (décadas del sesenta y setenta).....	19
1.4. Importancia del mercado para la creación literaria a partir de la década del ochenta.....	23
1.5. Continuidades locales e influencias latinoamericanas	25
1.6. La perspectiva <i>neomoderna</i>	27

CAPÍTULO 2

Memoria histórica reciente y representación literaria

2.1. La memoria colectiva española de la Guerra Civil y del franquismo.....	33
2.1.1. La represión franquista de 1936-1975.....	35
2.1.2. La normalización de España a partir de la década del ochenta.....	39
2.1.3. El déficit de memoria histórica durante las décadas del ochenta y del noventa.....	41
2.1.4. Las novelas de Eduardo Mendicutti, Rosa Montero y Rosa Regás en el contexto de la recuperación de la memoria histórica	45
2.2. La cultura de la memoria en España durante la década del noventa.....	48
2.2.1. Estado de la cuestión. Literatura y memoria de la Guerra civil y del franquismo en España. Desde la transición democrática hasta nuestros días.....	57
2.2.1.1. Primera fase literaria: entre los setenta y los ochenta. La guerra como <i>tiempo otro</i>	58
2.2.1.1.1. La novela del desencanto	62
2.2.1.2. Segunda fase literaria: desde los noventa en adelante. Generación de los nietos de la Guerra Civil. La memoria como patrimonio.....	64
2.2.1.2.1. Oralidad en la novela memorialística del último entresiglos.....	70
2.2.1.2.2. Necesidad de <i>verdad</i> en la novela memorialística del último entresiglos	75

2.3. Conclusiones I. Literatura, representación y género	78
2.3.1. Género y memoria. Narrativas subalternas y narrativas abyectas de la memoria	80

SEGUNDA PARTE

El estudio de la memoria colectiva y su fructífera vinculación con los estudios sobre género y sexualidades

Introducción.....	84
-------------------	----

CAPÍTULO 3

Los enfoques sobre la memoria

3.1. La teoría de Maurice Halbwachs sobre los marcos sociales de la memoria y su aporte al estudio de la memoria colectiva social	87
3.1.1. La postura sociológica de la memoria enfrentada a la visión psicológica	89
3.1.2. El concepto de <i>marcos sociales de la memoria</i>	91
3.1.3. La memoria y el olvido	93
3.2. Los <i>lugares de memoria</i> de Pierre Nora.....	95
3.3. La teoría de la memoria cultural de Jan Assmann	96
3.3.1. La memoria comunicativa.....	97
3.3.2. Características de la memoria cultural.....	99
3.3.3. La memoria vinculante y conectiva. Aspectos normativos.....	100
3.3.4. La importancia de la escritura para la memoria cultural.....	102
3.4. <i>La relación con los allegados</i> en la problemática de la memoria colectiva/memoria personal según Paul Ricoeur.....	105
3.5. El problema del olvido según Joël Candau	107

CAPÍTULO 4

Patriarcado, género y memoria. El feminismo y los estudios de género. Posibles vínculos con la memoria colectiva

Introducción.....	111
4.1. Los aportes del feminismo de la <i>tercera ola</i> y del feminismo ilustrado español.....	113
4.1.1. En torno al concepto de <i>patriarcado</i> . Kate Millett: <i>lo personal como político</i>	113
4.1.2. Los <i>sistemas de sexo-género</i> y el cuestionamiento a la <i>femineidad normal</i> , de acuerdo con Gayle Rubin.....	117
4.1.3. Patriarcado y capitalismo en Heidi Hartmann.....	121

4.1.4. El feminismo de la igualdad de Cèlia Amorós.....	122
4.1.4.1. La <i>teoría nominalista del patriarcado</i> . Los géneros como conjuntos prácticos, y la <i>autodesignación</i> y la <i>heterodesignación</i> como mecanismos fundamentales.....	123
4.1.4.2. Espacio de <i>iguales</i> y espacio de <i>idénticas</i>	128
4.1.5. De Michelle Rosaldo a Cristina Molina Petit. La dinámica de los géneros y los espacios.....	132
4.1.6. Conclusiones II. Vínculos posibles entre la memoria colectiva y el patriarcado.....	135
4.2. Perspectivas posestructuralistas. Hacia una crítica de lo (hetero) <i>normal</i>	142
4.2.1. Los géneros performativos en el pensamiento de Judith Butler.....	143
4.2.1.1. El sitio para lo abyecto en el sujeto. La melancolía de género según Butler.....	148
4.2.2. La propuesta <i>queer</i>	151
4.2.3. Conclusiones III: memoria colectiva y heteronorma.....	155

TERCERA PARTE

Narrativas subalternas-abyectas de la memoria

CAPÍTULO 5

El palomo cojo de Eduardo Mendicutti o la memoria *queer*

5.1. Introducción. La obra de Eduardo Mendicutti en el contexto de la narrativa homosexual y gay españolas.....	160
5.2. La narrativa de Eduardo Mendicutti como relato sobre lo <i>abyecto</i> en la historia reciente y el presente de España.....	164
5.2.1. <i>Una mala noche la tiene cualquiera</i> o la democracia revisada.....	168
5.2.2. <i>Los novios búlgaros</i> o la integración capitalista bajo sospecha.....	171
5.2.3. <i>Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy</i> o el relato travestido de la historia.....	175
5.2.4. <i>El beso del cosaco</i> o la contramemoria.....	179
5.3. <i>El palomo cojo</i> . El nacimiento de la conciencia abyecta en el marco de la recuperación de la memoria colectiva.....	182
5.3.1. La interfecundación de géneros literarios. El camp como punto de encuentro.....	192
5.3.2. La novela de aprendizaje desviado o la desobediencia de género.....	204
5.3.3. Alteridad y discurso del yo. Novela autobiográfica y memorias del franquismo en la voz de Felipe.....	219
5.3.3.1. Entre lo público y lo privado.... lo ausente.....	225
5.3.4. El modo gótico en <i>El palomo cojo</i>	229

CAPÍTULO 6

Tradición memorialística *femenina* y *Luna lunera* de Rosa Regàs. La memoria escondida.

6.1. Introducción. Historia reciente y novela <i>femenina</i> en España. Laforet, Matute, Rodoreda, Roig, Antolín, Aldecoa y Regàs.....	236
6.1.1. Fragmentación, epifanía y modalidad dubitativa.....	240
6.1.2. Mirada microscópica. El mundo privado frente a la historia.....	250
6.1.3. Historia y transformación. Representación de los efectos de la Guerra Civil y la posguerra en mujeres y niños.....	254
6.1.4. Cuestionamiento de la subjetividad masculina y puesta en relieve del cuerpo femenino.....	264
6.1.5. Reescritura de la identidad genérico-sexual femenina.....	267
6.2. <i>Luna lunera</i> de Rosa Regàs. La memoria escondida.....	275
6.2.1. Bildungsroman fracasado y novela de autoconcienciación <i>femenina</i>	284
6.2.2. El patriarcado nacionalista y católico. El modo gótico como marco para dar cuenta de su violencia.....	305

CAPÍTULO 7

La hija del caníbal de Rosa Montero. La memoria restaurada

7.1. Introducción.....	314
7.2. <i>La hija del caníbal</i> : Lucía y Félix como voces subalternas del presente y del pasado.....	318
7.2.1. Novela negra, novela histórica y <i>Bildungsroman femenino</i> . La distorsión del <i>género</i>	321
7.3. Hacia una ética de la no violencia. Memoria colectiva y discurso <i>femenino</i> en Rosa Montero.....	351
7.3.1. La violencia del espacio público y del espacio privado.....	351
7.3.2. Los temas del <i>otro</i>	354

EPÍLOGO.....	357
--------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	361
-------------------	-----

PRIMERA PARTE

La *nueva narrativa* española y la recuperación de la memoria colectiva. Panorama del último entresiglos

Introducción

Una tesis doctoral que aborde la problemática de la memoria del pasado reciente en una selección de novelas españolas escritas durante la década del noventa aparecería, en un momento en que los estudios sobre memoria y representación literaria han saturado los índices de la bibliografía académica, como una tentativa al menos redundante. Por otro lado, la profusa bibliografía sobre análisis literario orientado desde el amplio espectro de posibilidades teóricas que ofrecen los estudios de género también obliga a quien emprende una tarea de esta índole a justificar la supuesta originalidad de su enfoque, aunque con la pequeña ventaja de que en Argentina la crítica de género aún no ha ganado como en España y, en mayor medida, en Estados Unidos un significativo espacio académico dentro del ámbito de los estudios literarios. Es por esas razones que la novedad del presente estudio queda justificada en el intento de cruzar dos espacios teóricos, el de la memoria y el del género, que han sido profundizados con exhaustividad y cuyo encuentro, sostenemos, abre posibilidades fructíferas para el análisis de una parte de la literatura española contemporánea: aquella que se ubica en los márgenes del canon por responder a intereses argumentales y semánticos relacionados con la problemática de la identidad y el género sexuales.

Las tres novelas que centrarán los capítulos cinco, seis y siete de este trabajo son en buena medida el resultado de un proceso de indagación y de recuperación de la memoria colectiva no oficial iniciado en las filas literarias desde mucho antes de la muerte de Franco y de la transición democrática pero que durante la década del noventa tuvo un auge especial, en el que más adelante dentro de este capítulo nos detendremos. No obstante lo anterior, *El palomo cojo* (1991) de Eduardo Mendicutti, *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero y *Luna lunera* (1999) de Rosa Regàs son tres proyectos estéticos que, a diferencia del éxito de buena parte de la novela

memorialística más reciente, responden al desarrollo de las líneas personales y profesionales de cada uno de los tres escritores que en mayor o menor medida se habían vinculado con anterioridad al espacio público conformado por la actividad editorial de vanguardia y la crítica, desde la tribuna periodística, a la falta de memoria histórica, como es el caso de Rosa Regàs, a las preocupaciones relacionadas con la transición democrática y los primeros años de la democracia, como se deja ver en la prosa literaria y periodística de Rosa Montero, y en torno a las posibilidades de construir una subjetividad *abjecta* pero viable antes y después de la dictadura, como sucede en la narrativa y en la prosa periodística de Eduardo Mendicutti.

Los estudios críticos coinciden en señalar que a partir de mediados de la década del noventa la novela española se ve renovada por la confluencia de varios frentes, entre ellos, por el despertar en un número considerable de escritores de la generación de los *nietos de la* Guerra Civil (Macciuci 2010, Lluch Prats 2010) de un interés en la memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista, renacido con diferentes rasgos y en un nuevo escenario, probablemente en respuesta a la llegada del Partido Popular al gobierno en 1996,¹ que se da en buena medida como reflejo de los debates y reclamos políticos contemporáneos (Macciuci 2010: 28) y que da lugar a la que ha sido denominada como la “era de la memoria” (Lluch-Prats 2010: 70) o, más específicamente si se tiene en cuenta la relación vicaria de los autores más jóvenes con el pasado que es materia de los relatos, la era de la “posmemoria” (Bórquez-Ennis 2010: 276). La nostalgia de unos ideales éticos y morales ligados a la Segunda República y la mitificación de su defensa heroica durante la Guerra Civil han determinado un buen número de novelas escritas en respuesta a una necesidad de fundar un pasado digno para la democracia del presente –legitimada polémicamente, como más adelante veremos, en una transición que fue el resultado de decisiones tomadas por el mismo Franco–, y que al mismo tiempo permita mirar hacia un futuro

¹ Las dos presidencias sucesivas de José María Aznar (entre 1996 y 2004) significaron por un lado la plena normalización de España luego de la transición democrática y por el otro la llegada al poder de una derecha estrechamente ligada a los antiguos círculos franquistas. Esta circunstancia avivó en la memoria colectiva la necesidad de investigar el pasado, en buena medida como una manera de desenmascarar los silencios y los olvidos historiográficos y de reavivar la memoria de los vencidos cuya reivindicación había sido pospuesta desde los recaudos de la transición democrática (Bernecker 2009). Analizaremos esta situación con más detalle en el apartado 2.1 de este capítulo (“Introducción. La memoria colectiva española de la Guerra Civil y del franquismo”).

en común, en el que las deudas con los perdedores de ese pasado hayan sido saldadas (López Quiñones 2006: 31). La inminente desaparición de los testigos históricos también provocó una profusión de narrativas que apuntaron a dejar registro de sus vivencias (reales o inventadas, aunque prácticamente no hay novela que no se haya valido del testimonio oral o escrito en el proceso de investigación y organización de la materia narrativa) y por esa razón la forma predilecta es la narración en primera persona, de carácter autobiográfico.

Capítulo 1

La corriente de la nueva novela española como contexto para la narrativa sobre la memoria

1.1. La *nueva narrativa* a partir de la década del ochenta

Para poder abordar con mejor detalle ese particular periodo de la narrativa española hace falta remontarse al movimiento novelístico de gran amplitud que se abre camino durante la segunda mitad de los años ochenta (aunque cuenta con sus primeros antecedentes durante la década anterior) y cuya principal característica es la recuperación de la narratividad (Villanueva 1992) o de la pasión fabulatoria (Oleza 1993 y 1996). Se trata de un periodo en el que distintos frentes como la expansión acelerada del negocio editorial en conjunto con el resto de los países de Europa y América, el emparejamiento europeo en las condiciones de vida y culturales de la España postransicional, y la necesidad de lograr una comunicación narrativa literaria que apunte al reencuentro de la novela con el lector no iniciado (Martínez Cachero 1997),² convergen para inaugurar en la novela española las vías para la exploración de una nueva forma de realismo que, al reponer la anécdota y al mediarla a través de una subjetividad que recupera con fuerza la coherencia identitaria, se distingue de la fragmentación del yo y de la ironía practicadas por la corriente teórica y literaria más radical, a la que provisoriamente denominamos *posmodernismo artístico* —en las que la historia y sus posibilidades de ser efectivamente comunicada parecían haber llegado a su fin—, que habían sido hegemónicas durante el periodo anterior. No existe, por supuesto, una caracterización unánime por parte de la crítica literaria española en cuanto a la naturaleza epistémica de este nuevo movimiento. Joan Oleza lo define

² En este punto es indispensable apuntar la particular situación del lector español en el periodo que abarca desde el periodo final del franquismo en la década del setenta hasta la actualidad: su educación ha mejorado decididamente, y a ello contribuyó la expansión generalizada de la enseñanza, impulsada desde 1960 pero con una plasmación tardía en España en la Ley General de Educación de 1970, que con el tiempo propició un aumento considerable de las lecturas literarias en las aulas. Asimismo, la expansión universitaria (en calidad y en cantidad, de dieciséis universidades —tres de ellas eclesiásticas— en 1968 se ha pasado hacia 1990 a cerca de sesenta, con una tasa de escolarización universitaria entre las más altas de Europa) ayudó a conformar un lectorado mayoritariamente joven durante las décadas de los ochenta y noventa, principal destinatario de las editoriales y del mercado cultural (Mainer 1998: 13-14).

como *realismo postmoderno* (Oleza 1993: 122), o sea, como una vertiente dentro del periodo posmoderno, posición que coincide con la de la mayor parte de los estudios al respecto (Mainer 2000, Colmeiro 2005, Gracia 2000, Sanz Villanueva 1996, Gil Casado 1990, Bértolo 1996, entre otros), mientras que Gonzalo Navajas propone directamente que se trata de una estética de naturaleza *neomoderna*, es decir, superadora de las premisas del posmodernismo artístico (1996: 18).³ A lo largo de esta investigación intentaremos dar cuenta del modo en que la premisa del género y la identidad sexual en la narrativa seleccionada subraya con fuerza la propuesta de restauración de la singularidad identitaria del yo que tanto una como otra vertiente teórica se esfuerzan por comprobar en la nueva narrativa contemporánea.

En cuanto a la ubicación del punto de flexión respecto del paradigma anterior existen también distintos argumentos. Hay quienes apuntan que se da en 1981 con la publicación por la editorial Bruguera de la novela *Bélver Yin* de Jesús Ferrero (Villanueva 1987: 31, Bértolo 1989: 44-46), relato de aventuras ambientado en la China de la década del treinta, con estructura de policial negro, y compuesto a partir de la asimilación de una variedad de códigos culturales (el cine, el cómic y el folletín)⁴ que se transformó rápidamente en un referente literario de la nueva narrativa, aunque en un principio no fue éxito de ventas (inicialmente sólo vendió 12.000 ejemplares).⁵ Sin embargo, puede afirmarse junto con Valls (2003: 33) y Macchiuci (2006), entre otros, que la preparación del terreno para la nueva narrativa había comenzado a mediados de la década del setenta con la aparición de *La verdad sobre el caso Savolta* de

³ Para una descripción y análisis del panorama de la crítica literaria española y su relación con el concepto de posmodernismo aplicado a la literatura, ver Holloway (1999).

⁴ La heterogeneidad de *Belver Yin* mereció una atención inusitada en el público, y en la crítica, sólo comparable con el efecto de *La verdad sobre el caso Savolta* unos años atrás. Según Constantino Bértolo, “aquella extraña mezcla de cuento chino y novela bizantina revelaba una sensibilidad distinta a la hora de enfrentarse con el hecho literario. En la novela de Ferrero había un aprovechamiento total de las mitologías culturales más populares: desde el cine hasta el cómic, mostrándose, además, no tanto una ignorancia sobre la tradición narrativa anterior como una indiferencia total, un sentido de la cultura que poco o nada tenía que ver con el de los autores precedentes. Se lograba así un producto que recogía los referentes culturales de lo que se estaba llamando el posmodernismo y los guiños que lo acompañaban” (1989: 44)

⁵ Cabe la aclaración, aunque este punto se verá a lo largo de las páginas siguientes, de que el campo literario español recibe una impronta muy fuerte de los mecanismos de consagración provenientes del mercado editorial (éxitos de ventas, premios, reediciones, sistema de estrellato mediático, etcétera). El sistema montado en torno al funcionamiento del campo editorial, en otras palabras, funciona muchas veces como impulsor de la consagración de determinados escritores en el campo académico y de su visibilidad en los libros de crítica literaria, en los congresos de literatura y seminarios sobre nueva narrativa.

Eduardo Mendoza publicada por Seix-Barral en 1975,⁶ novela policíaca y de aventuras, con elementos de folletín y de novela rosa, que representa una apropiación de códigos propios del arte de masas y una vuelta a paradigmas narrativos tradicionales. Por su parte, las novelas de trasfondo urbano y contemporáneo de Manuel Vázquez Montalbán, publicadas también durante esa década, como *La soledad del manager* (1971) y *Los mares del Sur* (1979), constituyen también puntos de flexión para la nueva corriente estética. A estos autores deben agregarse las dos primeras novelas de Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*, publicada en 1975 por una pequeña editorial (Ediciones El Espejo) y *Visión del ahogado* lanzada por Alfaguara en 1977 (Alonso González 2004: 9), para completar las primeras señales de la oleada de nuevos narradores que se extendió hasta bien entrados los años noventa, década en que España se consagró definitivamente de cara al resto del mundo con su incorporación a la Comunidad Europea, la magnífica organización de las Olimpiadas en Barcelona y la Expo Sevilla en 1992, e incluso con la promoción de un cine de sello propio como el que alcanzaron Pedro Almodóvar y José Luis Garci (Alonso González 2005: 9). Entre las novelas publicadas durante el periodo y que ilustran la vertiente del nuevo realismo posmoderno podemos mencionar como ejemplos *El sur* (1985) y *El silencio de las sirenas* (1986) de Adelaida García Morales, *La fuente de la edad* (1986) y *Las horas completas* (1990) de Luis Mateo Díez, *Juegos de la edad tardía* (1989),⁷ de Luis Landero, *El pianista* (1989) y *Galíndez* (1991),⁸ de Manuel Vázquez Montalbán, *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991),⁹ de Antonio Muñoz Molina, *Todas las almas* (1989)¹⁰ y *Corazón tan blanco* (1992)¹¹ de Javier Marías, *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) y *El palomo cojo* (1991),¹² de Eduardo Mendicutti, *Te trataré como a una reina* (1983), *Bella y oscura* (1993) y *La hija del caníbal* (1996)¹³ de Rosa Montero,

⁶ En rigor, ya en la novela *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester, publicada en 1972, aparecen las primeras líneas de la restauración de “la tradición anglocervantina del *romance*” (Villanueva 1987: 32), aunque se trata de un texto cuya complejidad narrativa, que lo hizo apto sólo para un lector minoritario (Merino 2003), no permite vincularlo con el grueso de la nueva narrativa que aquí describimos (Cf. Maciuci 2006).

⁷ Premio de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa 1990.

⁸ Premio Nacional de Narrativa 1991.

⁹ Premio Planeta 1991 y Premio Nacional de Narrativa 1992.

¹⁰ Premio Ciudad de Barcelona 1989.

¹¹ Premio de la Crítica 1992.

¹² Premio Nacional de Narrativa 1992.

¹³ Premio Primavera 1997.

Azul (1994)¹⁴ y *Luna lunera* (1999)¹⁵ de Rosa Regàs, *Queda la noche* (1989)¹⁶ de Soledad Puértolas, *La buena letra* (1992), *Los disparos del cazador* (1994) y *La larga marcha* (1996) de Rafael Chirbes, *Lejos de Veracruz* (1995) y *Extraña forma de vida* (1997) de Enrique Vila-Matas, *El lenguaje de las fuentes* (1994)¹⁷ de Gustavo Martín Garzo, *Retratos de ambigú* (1988)¹⁸, *La forma de la noche* (1994) y *El viajero de Leicester* (1998) de Juan Pedro Aparicio, *Luna de lobos* (1985) y *Escenas del cine mudo* (1994) de Julio Llamazares, *La escala de los mapas* (1993) y *La conquista del aire* (1998) de Belén Gopegui, *La ternura del dragón* (1984) y *Nuevo plano de la ciudad secreta* (1991) de Ignacio Martínez de Pisón... La lista es muy larga, y será completada a lo largo de las páginas que siguen con más ejemplos y autores,¹⁹ pero esta selección vale en principio como muestra de los nuevos narradores. Asimismo, la indicación en algunos casos, como se observa en las notas al pie, de los premios mediante los que algunas novelas han sido reconocidas, da cuenta de su nivel de asimilación por parte del sector académico nacional y del campo editorial. A fin de cuentas, lo que no escapa a la percepción del crítico es la asombrosa variedad de géneros —novela histórica, novela policial, novela erótica, novela de memorias, novela autobiográfica, novela experimental y *metaliteraria*...— que en muchas novelas conviven dando como resultado un discurso heterogéneo que echa mano además de códigos anteriormente pertenecientes al arte de masas (policial negro, folletín, melodrama) y se apropia en muchos casos de los mecanismos de la narrativa oral a los que otorga un lugar privilegiado —relatos enmarcados, polifonía de voces narrativas y abundancia de

¹⁴ Premio Nadal 1994.

¹⁵ Premio Ciudad de Barcelona de Narrativa 1999.

¹⁶ Premio Planeta 1989.

¹⁷ Premio Nacional de Narrativa 1994.

¹⁸ Premio Nadal 1988.

¹⁹ Sería virtualmente imposible hacer una enumeración satisfactoria de escritores que tuviera en cuenta las novelas mejor aceptadas por la crítica y el público lector en un periodo en que la publicación literaria alcanzó índices nunca antes entrevistos (terminada la década del noventa en España se publicaba un promedio de 10.000 libros de creación literaria por año [Cf. López Vega 2003]). En las páginas siguientes se incorporarán nombres y títulos que se irán sumando a la lista, en la medida en que la argumentación lo vaya necesitando. Conviene aclarar, además, que muchos escritores ya reconocidos con anterioridad a las décadas del setenta y ochenta continuaron publicando, adaptando muchas veces su proyecto creador a las líneas de la nueva narrativa (como ocurriría por ejemplo con Luis Goytisolo —*Placer licuante* [1997] y *Escalera hacia el cielo* [1998] [Gracia 2000c: 209] y Juan Benet —*El aire de un crimen* [1980] [Mainer 2000: 242]) o recibiendo una renovada atención por parte del público lector (como sucedió con Carmen Martín Gaité a partir de *El cuarto de atrás* (1978) o con Francisco Umbral y su prosa afamada en su importante labor de columnista en *El País* (Mainer 2000: 237).

diálogos (Valls 2003: 31 y Oleza 1993: 125). Asimismo, en este periodo abundan los relatos que incluyen una reflexión sobre el proceso de escritura (o directamente abordan la temática de la escritura como argumento) en una suerte de hegemonía del prefijo *meta* para la creación literaria, cuestión que no opaca, sino que, por el contrario, enriquece mediante la metáfora de la creación literaria la inmersión de la novela en los temas de la tradición realista; en palabras de Joan Oleza:

las cambiantes relaciones entre realidad e imaginación, entre ficción e historicidad, el trauma del desarraigo, la crisis de la identidad, el conflicto entre felicidad y destino, acomodación a la realidad y aventura, resignación y eticidad, son los conflictos que caracterizan la necesidad de entenderse con la realidad, de dirimir las cuentas pendientes con ella, una vez que la crisis de los grandes relatos, de los credos globales y sistemáticos, nos ha dejado sin la fe necesaria para negarla, nos ha liberado de la exigencia de sustituirla en nombre y con el derecho de las utopías excluyentes, pero también nos ha brindado la oportunidad de convivir con ella y de explorarla sobre nuevas bases (2000: 267).²⁰

Este encuentro de la novela con lo real, sin embargo, sucede en una dimensión que mayoritariamente deja de lado los temas y conflictos del mundo español contemporáneo, es decir, de los años inmediatamente posteriores a la transición democrática. Dejando de lado la novela que encara directamente los temas del *desencanto* asociado con el destino de la izquierda militante en la nueva democracia (Valls 2003: 46-55),²¹ o el desarrollo de la novela sobre la memoria, que apunta directamente a la actualidad de la problemática de la pérdida y de la recuperación de la memoria histórica en la sociedad contemporánea, cuestiones actuales como la

²⁰ Por su parte, Jordi Gracia también es tentado a enumerar los temas de la novela española hacia fines de la década del noventa en un intento por dilucidar la especial conexión que existe en la literatura española y el público lector del último tercio del siglo XX: "Entre ellos seguramente estarían la atracción centrípeta por la intimidad como consuelo de excursiones realistas de más riesgo (pero equivalente incertidumbre); el despliegue imaginario del espacio como metáfora de la inconsistencia de lo real o la insegura identidad propia; la inmersión en un pasado que se desvela para aleccionar a través de la historia (aunque casi nunca asoma ya el dogma o el maniqueísmo); el sondeo de conciencias con tribulaciones sentimentales y morales como moradas de desasosiego y perplejidad irresoluta; la constatación frente a la demostración cautivadora y proselitista y la asepsia escéptica como coartada contra cualquier militancia; el abuso del sentimiento como solución literaria y absolutoria de los conflictos humanos" (2000c: 217).

²¹ Más adelante retomaremos este punto. Algunas novelas centrales para esta temática son *Luz de la memoria* (1976) de Lourdes Ortiz, *Visión del ahogado* (1977) de Juan José Millás, *Asesinato en el comité central* (1989), *El viaje o los cadáveres exquisitos* (1989) de Vázquez Montalbán, *Los dioses de sí mismos* (1989) de Juan José Armas Marcelo, *Para no volver* (1985) de Esther Tusquets... (Valls 2003: 46-55).

droga, el paro, el cambio de mentalidad vertiginoso que experimentó la sociedad española con la normalización europea de España (la ética del dinero fácil y el consumismo como resultado de la adopción de modelos neoliberales y capitalistas de comportamiento), y los nuevos valores juveniles, debieron aguardar hasta mediados de la década del noventa para ingresar en la novela.²²

A continuación, presentaremos dos puntos de vista entre los que se reparte la mirada de buena parte de los estudios críticos sobre la *nueva narrativa* española. El primero de ellos, mayoritario, corresponde al análisis de esta fase de la novela desde la perspectiva del posmodernismo. Para este sector de los estudios críticos, la corriente artística posmoderna en España contiene dos momentos: uno inicial, de experimentación y cierta dosis de vanguardismo, y uno más tardío, en el que se produce una vuelta al realismo en el discurso narrativo. Incluiremos, al reflexionar sobre esta perspectiva, las definiciones sobre posmodernismo y posestructuralismo de Andreas Huyssen, que ayudan a clarificar el panorama y aportan precisiones sobre conceptos utilizados con frecuencia de modo indistinto (como posestructuralismo y posmodernismo). De manera complementaria, brindaremos algunas de las características de la fase de la novela anterior, también denominada como corriente experimental. Por último, luego de introducirnos brevemente en la problemática del mercado como condicionante en muchos casos de las directrices dominantes en materia de creación literaria, discutiremos la idea de un corte tajante en la novela española contemporánea con el pasado, dando cuenta someramente de las influencias y continuidades que se sostienen en la narrativa actual.

El segundo punto de vista que presentaremos, en relación con la naturaleza epistémica del periodo que se abre hacia la década del ochenta, defendido principalmente por Gonzalo Navajas, sostiene que la nueva narrativa española se introduce en un nuevo periodo o episteme al que, por la superación de la posición posmoderna y por la recuperación de ciertos aspectos fundamentalmente modernos,

²² Piénsese, por ejemplo, en los temas dominantes de la narrativa de Isaac Rosa (Macciuci 2010a: 231-259 y Hafter 2010: 205-229) o de los escritores jóvenes de la que suele denominarse como *Generación X*, entre los que se encuentran José Ángel Mañas, Ray Loriga, Ismael Grasa, Benjamín Prado y José Machado (Colmeiro 2005: 228-246) (Cf. también Sanz Villanueva 1996).

denomina como *neomodernismo*. Las definiciones y discusiones que se expondrán en las páginas que siguen constituyen un marco teórico y conceptual de referencia de importancia clave en el momento de abordar las novelas de nuestro *corpus* y en función de comprender la revisión de las características del sujeto que a partir del problema del género sexual en ellas se postula (y en el que se ponen en juego la estabilidad del yo posmoderno-realista tanto como neomoderno).

1.2. La perspectiva posmoderna de los estudios críticos en relación con la *nueva narrativa*

De acuerdo con el punto de vista mayoritario, como anticipamos, la reconducción de la novela hacia la vida y hacia lo que, en lenguaje coloquial, es abarcado por el concepto de lo *real* se vincula con una de las dos vertientes del arte, la cultura y el pensamiento posmodernos, que al postular el final de la modernidad ha dado cuenta de la necesidad de recuperar la tradición, diluyendo la incompatibilidad modernista entre la cultura de élite y la de masas y recuperando formas y procedimientos propios de esta última (Oleza 1993: 117, Huyssen 2004: 259). De manera opuesta a las teorías que desde los años setenta han venido proclamando la muerte del sujeto, de la representación y de la historia,²³ en esta vertiente se reconoce la “necesidad de una hipótesis de vigencia de la historia en la que basar la decisión de transformarla” (Oleza 1993: 117). De hecho, las manifestaciones literarias de este periodo albergan la presencia de un sujeto que si bien carece de la unidad, la coherencia y los fundamentos de la racionalidad de yo moderno (ya que se ha desentendido de su

²³ Que de manera general pueden englobarse en el pensamiento posmoderno de Lyotard, Fukuyama, Vattimo y Jameson, en el posestructuralismo de Derrida, Barthes, Foucault y en la teoría posestructuralista norteamericana con De Man, Hartman y Bloom como principales impulsores (V. Oleza 1993, Casullo 2004, Anderson 2000, Huyssen 2004). Oleza se manifiesta explícitamente contrario a la opinión de Frederick Jameson, para quien el realismo, como lógica cultural del capitalismo liberal del siglo XIX, murió con el surgimiento del capitalismo monopolista-imperialista del siglo XX. Según Jameson, la tercera fase del capitalismo, que se ubica en el último fin de siglo, es la posindustrial, y a ella corresponde una lógica cultural nueva o posmoderna, cuya estética debe abocarse a la invención radical de formas nuevas de representación con el fin de devolverle al hombre sus posibilidades de lucha y de acción. Pero se trata de un arte cuya dimensión política no tiene nada que ver con el arte realista: su misión es encontrar formas radicalmente nuevas e imprevistas (Jameson en Oleza 1993: 118. El comentario está basado en el libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, publicado en 1991 en Paidós [Ver también Jameson 1991 y 2004]).

ambición universalista, se reconoce muchas veces en su condición de sujeto *otro* y puede caracterizarse como descentrado [Cf. Huyssen 2004]), es un sujeto al fin, portador de una voz y de una experiencia transmisibles. Existe además una serie de coincidencias entre esta vertiente de la literatura posmoderna y su paradójico regreso a la expresión de la intimidad y la liberación de los sentimientos, y un movimiento similar observado en el cine posterior a la transición democrática hacia el lenguaje de la comunicatividad, alejado ya de la experimentación vanguardista, como lo demuestran las producciones de cineastas jóvenes como Fernando Trueba, Fernando Colomo, José Luis Garci y Pedro Almodóvar (Mainer 2000: 235).

Ahora bien, ¿cómo se explican, desde un punto de vista teórico que no abandone la especificidad de lo posmoderno en arte y en literatura, estas formas novedosas de *reconexión* de la novela con la vida? Como señala Andreas Huyssen (1988: 152), una buena parte de las manifestaciones artísticas de la rebelión posmoderna de los años sesenta y setenta en Estados Unidos (con el *pop art* cristalizado en el eje Duchamp-Cage-Warhol [2004: 237]),²⁴ extendida también hacia Europa, coincide en sus actitudes y en sus procedimientos con la vanguardia histórica: se trata de una suerte de recuperación paradójica de la tradición puesto que se ejerció sobre un movimiento —la vanguardia— que por principio despreciaba y negaba cualquier tipo de tradición.²⁵ Desde este punto de vista, la rebelión de la década del sesenta que comienza en Estados Unidos y continúa luego en Alemania y Francia — para pasar más tarde a una España vigilada por la dictadura pero cuya intelectualidad se mostraba ávida de las novedades extranjeras— no fue un rechazo del modernismo en sí sino un levantamiento del arte contra la versión domesticada del modernismo

²⁴ Huyssen señala que en Estados Unidos la irrupción posmoderna en la década del sesenta ocurre a partir de la recuperación o del “revival” de Duchamp y de la vanguardia francesa: “el posmodernismo de los ’60 se caracterizaba por una imaginación temporal dotada de un poderoso sentido del futuro y de nuevas fronteras, de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacional, una imaginación que podía recordar los movimientos europeos de vanguardia como Dadá y el surrealismo, más que los del modernismo «clásico». El revival de Duchamp como padre del posmodernismo de los ’60 no es, claro está, un accidente histórico. Y, sin embargo, la constelación histórica en la que se configura este posmodernismo de los ’60 (de Bahía de Cochinos al movimiento por los derechos civiles, la insurgencia universitaria, el movimiento por la paz y la contracultura) convierte a esta vanguardia en algo específicamente americano, aún cuando su vocabulario, sus técnicas y formas estéticas no fueran radicalmente nuevos” (2004: 239-240).

²⁵ En rigor, siguiendo a Amícola, las vanguardias de los años veinte que se vieron violentamente interrumpidas con la Segunda Guerra Mundial sólo pudieron lograr su cometido a partir de la década del sesenta, *trasplantadas* en los Estados Unidos (2000: 45-46).

que formaba parte ya del consenso liberal y conservador, del *establishment*, y que había abandonado toda pretensión de oposición a las clases dominantes, contaminándose con la industria cultural (Huyssen 2004: 238-239). Fue el radicalismo de la vanguardia histórica dentro de la etapa moderna, levantado en su momento como arma estética en contra de la institucionalización del arte y del estatuto especial de lo estético (que en la trayectoria moderna se postulaba como aislado, y en posición de superioridad, respecto de la esfera de la vida y de la cultura popular), lo que se constituyó como “fuente de energía e inspiración” para los primeros posmodernistas americanos de la década del sesenta (Huyssen 2004: 240). Si bien el contagio de las teorías del posestructuralismo francés y estadounidense, y de la experimentación textual de corte vanguardista tuvo en España su momento de auge también durante la década del sesenta y hasta bien entrados los años setenta, la verdadera aspiración modernista —por su afirmatividad y en su actitud de confianza en la proyección de un futuro viable— de reencuentro del arte con la vida ocurre en el último tercio del siglo XX con la irrupción de la ola de nuevos narradores, en un contexto histórico cuya sensibilidad es, no obstante, definitivamente posmoderna, puesto que se ha desentendido de la obligación de completar el proyecto de la modernidad (Huyssen 2004: 259), y se asienta sobre aspectos inéditos en la cultura occidental como el reconocimiento de la problemática del *otro*, a partir de la cual se articula una verdadera crítica capaz de superar las dicotomías modernas basadas en el principio de la exclusión (Huyssen 2004: 261).

Coincidiendo con este punto de vista, Joan Oleza recuerda la sugerencia de Peter Bürger (1974) acerca de que el reingreso buscado por las vanguardias del arte a la praxis vital no tuvo lugar y de que esas “promesas incumplidas” esperaron hasta fin de siglo para realizarse (Oleza 1993: 119). El aceleramiento en el desarrollo de los medios de comunicación explica en buena medida la democratización de las directrices del arte y la inclusión en esa esfera, que la modernidad pretendió apartar de la vida cotidiana, de sujetos y de voces no equiparables con la imagen sacralizada en Occidente del poeta admirado por un grupo selecto de acólitos. Sin embargo, el reencuentro del arte con la experiencia del que da cuenta la literatura en prosa del periodo postransicional no recibe en todos los casos valoraciones positivas.

Sospechando de la naturaleza posmoderna de la nueva narrativa, José-Carlos Mainer se refiere a sus manifestaciones como a un paradójico regreso a la expresión de la intimidad y la liberación de los sentimientos, cuyas directrices no concuerdan con la construcción de sujetos inestables parciales, la complacencia en la dispersión de sentimientos y en la disolución de la conciencia y el consiguiente entierro del sujeto histórico con el que suelen caracterizarse las huellas de la posmodernidad en el pensamiento y en las letras (2000: 234-235). De acuerdo con Mainer, este fenómeno da cuenta de un crecimiento copioso y no tan satisfactorio del término intermedio entre la *alta* cultura y la *subcultura* que acoge una vasta cantidad de obras literarias que se escriben “a medio camino de la exigencia crítica y de cierta facilidad u oportunismo que garantice su accesibilidad” (2000: 95).²⁶ Dentro de este variopinto panorama, insistimos desde nuestra perspectiva en la necesidad de delimitar un espacio discursivo específico que aborda en la novela la problemática de la identidad desde el punto de vista del género y la sexualidad y que se desarrolla verdaderamente como expresión de la reconexión más cabal entre el arte y la vida, al problematizar aspectos históricamente invisibilizados por los discursos sociales y culturales pero que atañen de manera indiscutible a aspectos cruciales e inexorables de la vida humana y al abordar estéticamente la cuestión del modo en que los códigos (incluso los literarios) y los artefactos de la cultura constituyen la subjetividad.

Como tendremos oportunidad de demostrar cuando abordemos analíticamente las novelas de nuestro *corpus*, la nueva tendencia posmoderno realista en la narrativa española experimentaría su momento de auge durante los años noventa, década en que se observa la transición hacia los paradigmas estéticos de una nueva generación de escritores encargados de revérselas con la realidad a partir de las vías narrativas abiertas en las décadas anteriores e incorporando el lenguaje de los medios de

²⁶ La sobreabundancia de novelas publicadas desde la transición democrática en adelante es motivo de los comentarios más variados entre la crítica. La visión algo pesimista que aludimos de Mainer contrasta, por ejemplo, con el balance positivo de Jordi Gracia del proceso de mercantilización del mundo de la literatura: “De la marcada mercantilización del mundo de la literatura (es decir, de la novela), antes se derivan resultados positivos que negativos. Incluso aceptando que el fulminante protagonismo de jóvenes narradores sea excesivo y que las razones que avalan muchos títulos inmaduros o banales tengan a veces poco que ver con juicios literarios, el balance ha de seguir siendo positivo. No es fácil identificar un tramo cronológico de veinte años que haya dado quizá no novelas de referencia indiscutida –las de los planes de estudio–, pero sí una más que sólida base de narradores y prosistas capaces de persuadir a un editor, captar un público y conservarlo” (Gracia 2000b: 66).

comunicación en un mundo definitivamente globalizado y digitalizado (*Generación X* o *Grupo Nirvana* [Cf. Masoliver Ródenas 1996, Vázquez Montalbán 1995 y Colmeiro 2005], por un lado, y los *nietos de la* Guerra Civil, por el otro [Cf. Sánchez 2010 y Colmeiro 2005]).

1.3. La fase experimental de la novela (décadas del sesenta y setenta)

Como señalamos, la vuelta posmoderna al realismo en la novela se desentiende en buena medida de la actitud generalizada de sospecha hacia cualquier tipo de pretensión realista que caracterizó al paradigma anterior, experimental o vanguardista, cuya hegemonía abarcó hasta la década del setenta inclusive, con Luis Martín Santos (*Tiempo de silencio* de 1962), Juan Goytisolo (con textos que van desde *Señas de identidad* de 1966 hasta *Makbara* de 1980), Luis Goytisolo (con el ciclo de *Antagonía* entre 1973 y 1981), y Juan Benet (con el ciclo de *Región* iniciado en 1967 con *Volverás a Región* y culminado en la serie inacabada *Herrumbrosas lanzas* a partir de 1983) como sus exponentes más representativos. El desarrollo de esta fase literaria estuvo acompañado por la evolución de la crítica literaria española hacia posiciones estructuralistas o afrancesadas, como fue el caso del influyente Josep Maria Castellet y de Rafael Conte (Oleza 1993: 114), y se valió del interés teórico de los escritores en el estructuralismo francés, sustentado sobre el principio de la función poética jakobsoniana (Oleza 1996: 41), así como de la importación de las teorías de críticos y teóricos literarios como Roland Barthes y de pensadores como Julia Kristeva, Lévi-Strauss, Michel Foucault y Jacques Lacan (Oleza 1992: 42). A las influencias francesas se suma la corriente ideológica de la escuela de Frankfurt con la teoría de la modernidad estética elaborada por Theodor W. Adorno que contagió en los escritores españoles la exigencia de la autonomía del arte respecto de las otras esferas de la actividad comunicativa, de la ética, de la ciencia y de la política, y legitimó la experimentación y el hermetismo del lenguaje como modos de llevar a cabo el proceso de “vanguardización incesante” del arte (Oleza 1992: 42).

Llevaría un buen número de páginas determinar las características epistemológicas del periodo experimental de las dos últimas décadas del franquismo y

no es el objetivo de esta introducción entrar en una descripción de ese talante. Baste por lo tanto una breve mención a la delimitación conceptual que realiza Andreas Huyssen cuando compara el arte posmoderno con la teoría posestructuralista y desestima la creencia de que existiría un vínculo sustantivo entre el posmodernismo entendido como la *vanguardia* actual en arte y el posestructuralismo como su equivalente en teoría y en crítica. El posestructuralismo francés y norteamericano, en verdad, estaría mucho más cerca del modernismo,²⁷ y en consecuencia bastante lejos de la diferenciación histórica que mantiene con éste el posmodernismo, y es además “un discurso de y sobre el modernismo” (2004: 251). El privilegio de la innovación estética y del experimento, la apuesta por la autorreflexividad del texto y no del autor-sujeto, la exclusión de la vida, la realidad y la historia de la obra de arte que llevan a cabo los escritores y críticos posestructuralistas construyen una suerte de autonomía fundamentada en “la prístina noción de textualidad” (2004: 252), que puede caracterizarse en definitiva como un nuevo artepurismo, inspirado en similares nociones estéticas y lingüísticas a aquellas promovidas por el esteticismo moderno y con las que este fundó sus “pretensiones imperiales” (2004: 252). El menosprecio de la categoría de *autor* que desde finales de la década del sesenta defendieron en sus escritos Barthes, Foucault, Derrida y De Man boicotea, en última instancia, las posibilidades de enfrentarse estética (y políticamente) a cierta *ideología del sujeto* blanco, masculino y de clase media, y duplica en los niveles de la estética y de la teoría “lo que el capitalismo como sistema de relaciones de cambio produce en la vida cotidiana: la negación de la subjetividad en su mismo proceso de constitución” (2004: 256). La auténtica crítica de la modernidad (y su consecuente superación) se produce, en cambio, en el texto o en la obra de arte posmodernos cuando se plantean, como pregunta histórica, la cuestión acerca de cómo los códigos, imágenes, textos y los otros artefactos culturales constituyen en efecto la subjetividad: en el texto posmoderno los interrogantes sobre la autoría y la subjetividad se hacen presentes porque sí importa quién está hablando (2004: 256). Otra diferencia fundamental establecida por Huyssen entre posestructuralismo y posmodernismo radica en el hecho de que el segundo

²⁷ En Estados Unidos, anota Huyssen, la distancia existente entre el posestructuralismo y el *New Criticism* no es igual a la que separa el modernismo del posmodernismo (2004: 251).

opera “en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y arte alto, en el cual los segundos términos ya no aparecen automáticamente privilegiados por encima de los primeros” (2004: 259). Se produce entonces una superación definitiva de las dicotomías centrales del proyecto moderno, lo que implica la pérdida de la virtud provocadora de la vanguardia (en palabras de Bernard Bessière, “ya no hay tensión entre los artistas innovadores y el público porque nadie defiende el orden y la tradición” [2000: 63-64]) y emerge, en forma concomitante, la problemática del *otro*, que instaura la resistencia como actitud constitutiva de la cultura posmoderna y sus prácticas artísticas ‘serias’ (es decir, no equiparables a una versión *comodificada* del “todo vale” posmoderno [Huyssen 2004: 262]).

Retomando el hilo de la argumentación, no obstante las menciones a la influencia extranjera en la producción literaria española de fines de los sesenta en adelante, y la discusión acerca de la naturaleza posmoderna de las obras de este periodo, fuerza aclarar que la experimentación y el hermetismo lingüístico como decisiones legitimadas dentro del campo literario español de las décadas del sesenta y del setenta fueron un poco más que el *aggiornamento* literario fruto del impacto de la teoría posestructuralista. La existencia insoslayable de la censura franquista, cuyo punto final respecto de la libertad de prensa se experimentó cabalmente con el fin de la dictadura en 1975 luego de la muerte de Francisco Franco²⁸, obligaba a los escritores o bien a publicar sus obras fuera del país, como ocurrió con una serie de novelas que aludían al pasado bélico desde perspectivas inaceptables para la legislación vigente;²⁹ o bien a acudir a la práctica habitual y consciente de la autocensura que monitoreaba el proceso de escritura a partir de la futura confrontación de la obra con los cuerpos del Estado capaces de imponerle supresiones, modificaciones o de prohibir definitivamente la publicación (Cf. Abellán 1980). Se puede hablar, entonces, de una

²⁸ A pesar de un periodo de libertad relativa iniciado en 1966 gracias a la Ley de Prensa impulsada y promulgada por Manuel Fraga Iribarne, por entonces Ministro de Información y Turismo. En ella, se anulaba el procedimiento de censura previa y se preveían sanciones para los autores que publicaran mensajes o consignas contrarias al Movimiento Nacional y su código jurídico, moral y ético. En abril de 1977, se promulga la Ley 24/1977, que prevé libertad de prensa, y en noviembre de ese mismo año se levanta la censura cinematográfica (Real Decreto 3071/1977).

²⁹ Como por ejemplo *Si te dicen que caí* (1974) de Juan Marsé, *Juan sin tierra* (1975) de Juan Goytisolo y *Recuento* (1973) de Luis Goytisolo, publicadas todas ellas en México (Cf. Mainer 2000: 120).

ambivalencia estratégica que subyacía a las prácticas literarias producidas bajo la lógica experimental en España, orientadas por un lado hacia el modelo experimental-posestructuralista triunfante en Europa y por un afán de renovación y *aggiornamento* muy fuerte que continuaría luego de muerto Franco, y, por el otro, hacia la codificación de un lenguaje cuyo alto grado de estetización, que exigía la decodificación por parte de un lector especializado, tuviera mayores posibilidades de sortear las limitaciones y prohibiciones legislativas.

En este sentido, es probable que uno de los orígenes del cambio de paradigma que se instala definitivamente durante la década del ochenta coincida con la renovada posibilidad de *contar* que recalca en la novela como género privilegiado para la escritura sobre la realidad, y que cuenta con el importante antecedente de la novela social de los años cincuenta, que fuera previa al periodo experimental.³⁰ El uso de la primera persona narrativa, de la novela autobiográfica y del libro de memorias son algunas de las estrategias mediante las cuales el yo y su memoria individual, ahora ligada indefectiblemente a la memoria convulsionada de un país en vías de recuperación, son reinstalados en el centro de la escena literaria, movimiento al que acompaña un surgimiento renovado del sentimentalismo y del tono melodramático (Mainer 2000: 235-237, Gracia 2000: 31 y 2000c: 235-236), como lo atestiguan varias novelas del inicio del periodo que comentamos, como las de Francisco Umbral (*Memorias de un niño de derechas* de 1973, *Las ninfas* de 1975, *El hijo de Greta Garbo* de 1982 y *Trilogía de Madrid* de 1984),³¹ la literatura incipiente de Rosa Montero (*Crónica del desamor* de 1979, *La función Delta* de 1981 y *Te trataré como una reina* de 1983) y la exitosa obra del catalán Terenci Moix (*Sadístic, esperpèntic i àdhuc metafísic* de 1976, *Nuestra Virgen de los Mártires* de 1978 y *No digas que fue un sueño* de 1985). Las características mencionadas, además, conviven en la novela con una constante tendencia a la reflexión metaliteraria, aspecto ya comentado, que atraviesa la mayoría de las obras publicadas desde la década del setenta en adelante,

³⁰ Para una descripción de la novela de los años cincuenta o del realismo social, ver Sans Villanueva (1980) y Álamo Felices (1996).

³¹ Quien ha adquirido a partir de mediados de los años setenta hasta la actualidad una centralidad y prestigio ratificados además por su labor de columnista en *El País* que lo ubica entre los mejores prosistas españoles (Mainer 2000: 237)

característica que observaremos también en el análisis de *La hija del caníbal* de Rosa Montero.

1.4. Importancia del mercado para la creación literaria a partir de la década del ochenta

La experimentación como valor simbólico positivo en el campo de las letras no dejó de existir, y lo prueba la exigente obra de Julián Ríos (que inaugura en 1983 el ciclo de *Larva* con la novela *Babel de una noche de San Juan*), la vigencia del escritor mallorquí Cristóbal Serra, cuya obra se desarrolló al margen de la oportunidad valorada por el mercado (en 1997 la editorial mallorquí Baltar publicó su obra completa en *Ars quimérica*), de la poesía de José Miguel Ullán (*Manchas nombradas*, 1984) y la centralidad de Juan Benet todavía en la década del noventa, consagrado como primera referencia por parte de un buen número de escritores (Cf. Valls 2003 y Mainer 2000). En todo caso, la realización metodológica de cortes generacionales, epocales o epistemológicos para la descripción de las tendencias españolas en materia literaria, corre el riesgo de iluminar defectuosamente la realidad de un campo cuya heterogeneidad abreve en buena medida de la visibilidad que proporciona a los escritores una de las instancias menos específicas pero definitivamente insoslayable: el mercado editorial, conformado, a grandes rasgos, como en el resto de Europa y de América, por un puñado de conglomerados multinacionales que absorben vertiginosamente a las editoriales pequeñas y que ofrecen poderosos órganos de consagración como los premios literarios (que en España son numerosísimos pero entre los cuales destacan aquellos que ofrecen cuantiosas sumas de dinero a los ganadores y una contundente promoción mediática, como el Premio Planeta, el Premio Alfaguara, el Premio Nadal y el Nacional de Narrativa ofrecido por el Ministerio de Educación) y las reseñas y las menciones en las columnas dentro del periódicos influyentes, como es el caso de *El País*, perteneciente al mayor grupo mediático de España, el Grupo Prisa.³² La impronta del sistema de consagración mediático y editorial

³² Para una descripción del desarrollo del mercado editorial en España desde la transición en adelante, ver Vila-San Juan (2003), De Diego (2008), Geli (2009).

(y económico) posibilita la convivencia y la vigencia simultáneas de escritores que se identificarían con los distintos paradigmas (o fases dentro del más amplio periodo posmoderno) que arriba describimos, y que utilizan en su mayoría la plataforma periodística para debatir sobre sus ideas acerca de la literatura o denunciar abierta o soterradamente el sistema de preferencias y de coacciones que subyace a algunas tomas de posición estética inesperadas (como sucedió con la polémica columna “Vamos a menos” que escribió Juan Goytisolo en *El País* el 10 de enero de 2001, o se observa en algunas de las columnas de Rosa Montero en ese mismo periódico³³ y en la serie de artículos satíricos “La Susi en Gutenberg” desarrollada por Mendicutti en el periódico *El Mundo* entre mayo de 2000 y julio de 2001).

Las afirmaciones precedentes no apuntan a defender la hipótesis errónea de que las tendencias literarias actuales son el resultado directo de las necesidades del mercado, pero sí a llamar la atención sobre un fenómeno que produce en el discurso de la crítica cierta zozobra en el momento de definir o de encasillar a los escritores de las últimas décadas en relación con los maleables y abarcativos conceptos de *posmodernismo literario*, *literatura experimental* y *literatura realista*. Independientemente del paradigma epistemológico o estético que las recorra, las decisiones estéticas de muchos escritores dependen de aquello que en el momento de la escritura se debate (o se oculta) en el espacio público, indefectiblemente atravesado por los *mass media*, cuando no de la necesidad de los escritores de inclinarse hacia las formas de mayor aceptación (Cf. Sanz Villanueva 1996).³⁴ Estos fenómenos se observan con claridad en la profusa narrativa de la memoria, dentro de la que encontramos novelas que se escriben como resultado de un proceso de investigación histórica llevado a cabo por escritores que tienen escasa o nula vinculación biográfica o

³³ Como por ejemplo, “La vanidad” (*El País*, 16 de enero de 2001) y “Filfa” (*El País*, 27 de agosto de 1998)

³⁴ En relación con la segunda proposición, Sanz Villanueva enumera un número “limitado” de esquemas narrativos que desdice el panorama de la variedad y heterogeneidad con el que suele describirse la novela española contemporánea: “ficción histórica, un temporal que acota el archipiélago desde hace tres lustros y no tiene pinta de amainar; invenciones culturalistas llenas de guiños cómplices al lector, a sólo un paso del ensayo; relatos metaliterarios repletos de escritores que discursen acerca de la propia creación, que refieren las angustias de un escritor, que citan otros textos de manera velada o declarada y celebran la orgía de la inter o intratextualidad, pasto para profesores, en cuyo honor parecen escribirse muchas de las obras de ahora y no para el señor de la calle; novela negra o policíaca, ya reducida a marejadilla y seguida por la peña de sus fieles, y no por las multitudes a las que en algún momento pretendió seducir” (1996: 3).

familiar con la Guerra Civil o la represión franquista y que apuntan en algunos casos a completar los huecos o a corregir ausencias o posturas ideológicas dentro de otras novelas contemporáneas y de las versiones académicas y mediáticas sobre el pasado. Este tipo de decisiones conllevan la necesidad de adaptar la escritura a un discurso en el que la comunicabilidad es uno de los factores determinantes, dando lugar a veces a redefiniciones del proyecto literario dentro de los límites de la nueva estética realista. Como ejemplo de estas realidades, podríamos pensar en la aparición en el año 2007 de *El corazón helado* de Almudena Grandes, que dialoga y polemiza en buena medida con la postura conciliatoria de una novela de éxito masivo como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, aparecida en el año 2001. Un caso similar de posicionamiento en el debate contemporáneo sería el de *La voz dormida* de Dulce Chacón, publicada en 2002 y cuyo argumento recupera la historia de las mujeres presas en la cárcel franquista de Ventas, en Madrid.

1.5. Continuidades locales e influencias latinoamericanas para la *nueva narrativa*

En general, además, suele rebatirse la idea del corte radical con el pasado literario producido en las novelas escritas a partir de la década del ochenta mediante la hipótesis más aceptable de que la literatura más exigente abreva en las raíces de las tradiciones *castizas*, como defiende Fernando Valls al referirse al cultivo de una narrativa más legible y alejada del experimentalismo por parte de los nuevos narradores³⁵ inspirada en la mejor tradición española condensada en Miguel de Cervantes, Pío Baroja, Ramón de Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, y entre quienes se encuentran Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina, Luis Landero, Enrique Vila-Matas, Juan José Millás y Almudena Grandes (Valls 2003: 30-31). En la misma línea argumentativa, debería tenerse en cuenta la profunda conexión que existe en la mejor parte de la literatura española actual con los narradores pertenecientes a la generación de los *niños de la guerra* (Mainer 2000: 118), entre los que se cuentan Rafael Sánchez Ferlosio, José Hierro, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano,

³⁵ Con esta denominación subsume a aquellos que vienen a suceder a la generación que a partir de los años setenta consolida la novela española, como Juan Goytisolo, Gonzalo Torrente Ballester, Juan Marsé, Luis Goytisolo, Manuel Caballero Bonald y Miguel Espinosa (Valls 2003: 31).

Ana María Matute, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Juan Goytisolo. Este grupo de escritores aparecidos desde los años cincuenta han anudado la tradición liberal truncada violentamente en 1936 (representada, entre otros, por Miguel de Unamuno, Santiago Ramón y Cajal, José Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors, Gregorio Marañón, Julio Rey Pastor, María Zambrano y José Ferrater Mora [Cf. Gracia 2000 y Gracia 2004]), con la literatura y el ensayo del último tercio del siglo XX. La generación de los *niños de la guerra* da cuenta, así, de la reaparición de lo que Jordi Gracia describe como la “vocación modernizadora y europeísta” (2000: 14) y que rehabilita la cultura española maltratada durante las persecuciones, los fusilamientos y el exilio del treinta y seis y durante los quince años que culminan hacia 1950, cuando se da el fin del periodo que Gracia denomina *quindenio negro* (Gracia y Ródenas de Moya 2008: 106)³⁶, y cuando surgen las primeras voces de la nueva generación de escritores y pensadores de la resistencia intelectual durante el franquismo.

No menos importante es, por último, la profunda huella que en el campo de las letras hispánico dejó el llamado *Boom de la literatura latinoamericana* (Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante) y sus precursores (Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti), cuya obra recibió especial atención por parte de algunos de los más respetados críticos literarios españoles (como Josep Maria Castellet y Rafael Conte [Rama 2005: 162]) y de las más influyentes —en lo cultural—

³⁶ Mediante la locución *quindenio negro* Jordi Gracia describe en su ensayo *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (2004) al periodo comprendido entre la Guerra Civil española y los primeros años de la década del cincuenta, en la que se articulan distintos núcleos de resistencia intelectual que estructurarían el horizonte cultural de fines del siglo XX y principios del siglo XXI, rebatiendo de esta manera la tesis de que la ruptura con el pasado franquista coincidiría con la victoria del Partido Socialista Obrero Español en 1982 mediante la asunción presidencial de Felipe González. Gracia divide metodológicamente un panorama formado por cuatro grandes grupos intelectuales: el de los “maestros liberales” (Sarabia 2004) con escritores y pensadores como Azorín, Pío Baroja, Jacinto Benavente, Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala y Josep Plá; el de los exiliados (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Francisco Ayala, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Jorge Guillén...); el de la intelectualidad fascista representante de una cultura antiliberal (aunque en algunos casos con posteriores y afortunados virajes ideológicos, como ocurrió con Dionisio Ridruejo), con intelectuales como Ramiro de Maeztu, Ernesto Giménez Caballero, Rafael Sánchez Mazas, Dionisio Ridruejo, Gonzalo Torrente Ballester, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Antonio Tovar, Camilo José Cela y José Luis López Aranguren, entre otros; y un grupo conformado por jóvenes que a principios de la década del cincuenta comienzan a madurar intelectualmente —algunos de ellos provenientes del falangismo y otros simpatizantes de las ideas comunistas— y que contribuyen a la construcción de una cultura democrática (entre ellos se encuentran José María Valverde, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, José Ángel Valente, Manuel Sacristán y Josep María Castellet).

casas editoriales de Barcelona (Seix-Barral, Lumen, Anagrama [Rama 2005: 173]). La influencia de *boom* latinoamericano, por su parte, contribuyó a renovar y ensanchar el territorio de la prosa narrativa española con las nuevas posibilidades exploradas para el realismo y la recreación del procedimiento de lo fantástico apuntado a un modo crítico de encarar la realidad (Valls 2003: 29).

1.6. La perspectiva *neomoderna*

Para concluir con este panorama de la narrativa española postransicional, daremos lugar al punto de vista de Gonzalo Navajas, quien en 1996 publicó un influyente ensayo titulado *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, en el que sostiene que la literatura que se escribe a partir de la década del ochenta, junto con el cine de Pedro Almodóvar y de Fernando Trueba, también rodado a partir de entonces, pautan el inicio de una nueva modalidad epistémica que denomina con el rótulo de *neomodernismo* (1996: 18). Coincidiendo buena parte de su argumentación con la reseña de las características de la nueva narrativa arriba mencionadas, Navajas describe esta modalidad a partir de sus visibles rasgos de aserción cognitiva y axiológica. Si bien Navajas no se anima a hablar de un programa específico y delimitado en contra del posmodernismo (entendido aquí como la fase vanguardista-posestructuralista que mencionamos anteriormente), cuyos procedimientos de hecho siguen con plena vigencia en las obras literarias del nuevo periodo, las novelas que se escriben a partir de la década del ochenta se apartan progresivamente de la configuración posmoderna, caracterizada por Navajas, en rasgos generales, por la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal (1996: 17-19), y dentro de la cual se produjeron obras fragmentarias, no conclusivas, y sin delimitaciones valorativas específicas. En la situación posmoderna anterior descrita por Navajas el mundo se percibía como “confuso y declinante” (1996: 20) y la invención de una metáfora aglutinante que preservara la visión ilusoria de unidad y de desarrollo progresivo aparecía como una empresa inconcebible.³⁷

³⁷ Algunas novelas que se corresponderían con las directrices posmodernas, mencionadas por Navajas, son *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y *Juan sin tierra* (1975) de Juan Goytisolo, *Retahílas*

Conviene aclarar que el uso que hace Navajas del término *posmodernismo* se asemeja en muchas ocasiones a la descripción dada por Andreas Huyssen de *posestructuralismo*, y que más arriba detallamos. La concepción del posmodernismo como un movimiento anárquico e irracional, y que resiste cualquier definición estable, proviene de la aplicación por parte de Navajas en el análisis de la literatura experimental española de la acepción del posmodernismo proveniente de Hassan y de Lyotard, fundamentada en una visión del arte como anticonvencional, indeterminable y vinculado estrechamente con el experimentalismo vanguardista (Holloway 1999: 56). Sin caer en un esquematismo, podríamos decir que la caracterización de lo *neomoderno* coincide con aquella versión más tardía del posmodernismo artístico que se despega de la experimentación vanguardista de la década del sesenta y se asienta en un arte que si bien asimila una variedad heterogénea de temas, recursos, materiales y códigos culturales no ha dejado de apuntar al conocimiento de la subjetividad, del yo y de la historia, en el sentido en que plantea la problemática de la constitución social y cultural de esas instancias, y de las instancias de poder que las atraviesan. En las versiones posteriores a 1975, el posmodernismo es entendido como la mezcla de subgéneros y de elementos populares en relatos irónicos y relativistas que privilegian lo autorreferencial pero que al mismo tiempo se escriben de manera tal que resultan asequibles para el lector medio (Holloway 1999: 63).³⁸ Las nuevas novelas posmodernas o *neomodernas* muestran cierto predominio de las metaficciones historiográficas en las que se vuelve sobre la historia “bien contada” (Holloway 1999: 60) pero dentro de una estructura que “subvierte la estabilidad de todo sistema de representación, bien de la historia, bien del sujeto humano” (1999: 60).

Para Jordi Gracia, las distintas variables terminológicas (*realismo posmoderno* en Oleza y otros y *neomodernismo* en Navajas) apuntan a lo mismo: “identificar una defensa de valores que no han caído abatidos por la aguda conciencia relativista del deconstruccionismo ni, en general, por la dispersión tentadora y cumulativa del

(1974) y *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, *Extramuros* (1978) de Jesús Fernández Santos y *La cólera de Aquiles* (1979) de Luis Goytisolo

³⁸ Como primer caso advertido por la crítica Holloway se refiere a la novela de Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta*, pero estos procedimientos, no obstante, adquieren una presencia más definida en las novelas policíacas, de ese mismo autor, con tendencia paródica como *El misterio de la cripta embrujada* de 1979 y *El laberinto de las aceitunas* de 1982.

posmodernismo” (2000c: 220). Esta vertiente es además visible especialmente en el arte, el cine, la literatura y la crítica hechos por mujeres y por artistas pertenecientes a distintas minorías, en su tarea de exploración de la subjetividad basada en el sexo, en la clase o en la raza y en su constante despegue de los procesos de canonización estandarizada (Huyssen 2004: 244). En este sentido, vale la pena citar nuevamente a Andreas Huyssen, cuya desconfianza ante las críticas hechas hacia el arte posmoderno es iluminadora de la postura que veremos en Gonzalo Navajas, cuya caracterización de la literatura actual en España como neomoderna, no obstante, no descartaremos a los fines de comprender las peculiaridades del caso español:

En la actualidad, gran parte de lo que fue considerado posmodernismo en los '70 era, en verdad, afirmativo, no crítico, y, especialmente en literatura, muy parecido al modernismo que tan abiertamente repudiaba. Pero no todo era afirmativo, y descartar al posmodernismo como síntoma de la cultura capitalista en su etapa de declinación es reduccionista, ahistórico y demasiado parecido al ataque lukacsiano contra el modernismo. ¿Es posible hacer distinciones tan netas como para sostener, todavía hoy, que el modernismo es la única forma válida del «realismo» de este siglo, el único arte adecuado a la *condition moderne*, reservando, al mismo tiempo, los mismos epítetos (inferior, decadente, patológico) para el posmodernismo? ¿No es curioso que muchos de los críticos que mantienen esta diferenciación sean los primeros en aclarar que en el modernismo está todo y que no hay nada nuevo en el posmodernismo? (Huyssen 2004: 245-246)

Una de las características más notables de la estética neomoderna es, según Navajas, un tipo de recuperación del pasado que se diferencia del usufructo posmoderno del *hic et nunc* (y que el autor interpreta como una de las consecuencias de la decisión posmoderna de ignorar la historia [1996: 28]). Este nuevo modo de acceder al pasado ocurre mediante la incorporación de la mirada personal de un observador cuya subjetividad filtra la objetividad de la reflexión histórica alterando en la transfiguración de sus procesos mentales personales su conexión con ese pasado (1996: 28). Navajas subraya este procedimiento en novelas como *La ciudad de los prodigios* (1986) de Eduardo Mendoza, *El pianista* (1985) de Manuel Vázquez Montalbán y *Mazurca para dos muertos* (1983) de Camilo José Cela, entre muchas otras más, en las que además anota la emergencia de la “cadena comunicativa convencional” (1996: 33) entre narrador y lector, que en la estética posmoderna había

quedado clausurada. La instancia narrativa recupera su posición de relativa autoridad y saber ante un lector que pierde significativamente la activa participación que el paradigma experimental le había reservado —narrador y lector habían sido equiparados y presentados como mutuamente interdependientes en la creación del texto, en la que Navajas caracteriza como episteme posmoderna. Esta situación convive, no obstante, con momentos dentro de una misma novela de pervivencia de rasgos posmodernos, como la apertura hacia la indefinición narrativa, la inclusión de agentes varios de la narración —entre los que se cuenta el lector— y la ambigüedad como objetivo programático (que Navajas señala, por ejemplo, en varios momentos de pérdida de neutralidad narrativa y de ambigüedad de elementos narrativos en *La ciudad de los prodigios* [1996:38-39], y en la deliberada transfiguración del pasado en novelas como *Beltenebros* [1989] de Antonio Muñoz Molina y en *La voz melodiosa* [1987] de Montserrat Roig [1996: 46-54]). A partir de ahora, el modo prevaleciente de la transfiguración subjetiva de la historia es la nostalgia, que a diferencia de su uso en el lenguaje posmoderno, supone una “re-posición de la historia a la que puede adjudicarse una finalidad y orientación específicas” (1996: 183).

La afirmación citada da cuenta de una de las características nodales de la narrativa sobre la memoria del pasado reciente que tuvo su auge (y aún persiste) especialmente a partir de la década del ochenta, y cuya orientación axiológica es indiscutible. Tal como analiza López Quiñones en su estudio sobre las representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española (2006), el pasado en las novelas del periodo neomoderno permite configurar formas de realización humanas que resultan emblemáticas para el presente y que se evocan para suturar la fragmentación e indeterminación de la vivencia del yo y la consecuente ausencia de ideales y de conductas heroicas que caracterizan a los tiempos actuales. En el *corpus* literario de esta investigación veremos que el pasado se recupera con el fin de dar consistencia a un yo que, a diferencia del modelo de sujeto hegemónico en la novela de la memoria actual, se resiste a incorporarse a la definición de sujeto cívico que este tipo de narrativa propone, y esta particularidad, como intentaremos demostrar, se debe a la puesta en cuestión de la problemática de género sexual cuya radicalidad está ausente en el discurso memorialístico tanto de la historiografía oficial durante la dictadura

como de la línea predominante en las múltiples revisiones del pasado que se reprodujeron vertiginosamente desde la transición hasta nuestros días.

Para finalizar con la descripción de la perspectiva crítica de Gonzalo Navajas, huelga mencionar que existe en la novela contemporánea una suerte de “potenciación del yo” (1996: 183) en la que se experimenta con la posibilidad efectiva de alcanzar modos de conocimiento que rehabilitan la significación del lenguaje y la investigación ética (1996: 83), en contraposición con la fase experimental anterior. Es interesante que desde el punto de vista de Navajas, cuya investigación no proviene precisamente del campo de los estudios de género aplicados a la literatura, la nueva configuración del yo basada en la aserción individual (1996: 92) deriva en buena medida de la reconsideración de la nueva identidad femenina llevada a cabo en novelistas mujeres como Soledad Puértolas (*Queda la noche* de 1989), Esther Tusquets (*Para no volver* de 1985), Montserrat Roig (*La veu melódica* de 1987) y Adelaida García Morales (*La lógica del vampiro* de 1990), cuyas novelas son consideradas espaciosamente en el libro de Navajas. En ellas emergen más que en otros lugares la construcción de proyectos individuales que persiguen fines propios y la posibilidad de autodefinición por parte de un sujeto que ya no es la mera consecuencia retórica de circunstancias maleables (1996: 88). El modo prevaleciente de la novela neomoderna es el autobiográfico (ya sea que se trate de verdaderas autobiografías o de novelas autobiográficas), situación que comprueba la creencia de que el yo puede llegar efectivamente a conocerse a sí mismo y a ser conocido por los demás, de acuerdo con la existencia de principios comunes y transindividuales en torno a la caracterización del sujeto (1996: 84). Como comprobaremos en los análisis de las novelas de Rosa Montero, Rosa Regàs y Eduardo Mendicutti, la construcción de una biografía personal y coherente se diferencia claramente del concepto de identidad moderna clásica, puesto que se sabe parcial y provisional, ineluctablemente sometida a la temporalidad (1996: 85). De esta manera, la tendencia a la fragmentación e indeterminación del yo procedente de la fase posmoderna ya no se juzga definitiva sino que es articulada por los novelistas desde actitudes críticas e irónicas que propician un distanciamiento con la indeterminación psicológica, que se vuelve, en palabras de Navajas, “convencional y estereotípica” (1996: 92).

En las páginas que siguen, haremos una introducción al contexto de la recuperación de la memoria colectiva en España luego de la transición a la democracia, para introducirnos más tarde en el tema de la novelística sobre la memoria, la cual se enmarca, como intentamos describir en las páginas precedentes, en el contexto de la nueva narrativa española y de la creciente tendencia social e intelectual hacia la memoria y la recuperación del pasado reciente.

Capítulo 2

Memoria histórica reciente y representación literaria

2.1. La memoria colectiva española de la Guerra Civil y del franquismo

No hay riesgo de equivocarse si se afirma que la década del noventa fue decisiva en la configuración de un nuevo tipo de relación de la sociedad española con la memoria colectiva de la Guerra Civil y de la represión durante la dictadura fascista, en concordancia, como veremos más adelante, con el surgimiento un poco antes de una cultura de la memoria en el ámbito internacional. La llegada del Partido Popular (PP) al Gobierno en 1996 mostró no solamente la insatisfacción de un electorado desencantado con el último tramo del gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) sino también que las consecuencias del abstencionismo de votos³⁹ —reflejo, para algunos analistas, de la *desafección política* entre los ciudadanos de la España democrática (Cf. Juliá 2000 y Torcal Lorente 2009)— permitieron la llegada al poder de un partido político que en sus orígenes y en su ideología conservadora representaba cierto continuismo con el régimen franquista (Torcal Lorente 2009: 30). Si bien, como veremos a continuación, el Gobierno del PSOE se mantuvo, en relación con la evaluación de las injusticias del pasado, en una similar posición polémicamente equilibrada que a partir de 1975 había permitido una transición pacífica hacia la democracia, fueron la negación a condenar el golpe militar de 1936 que el Gobierno de José María Aznar (1996-2004) llevó adelante en distintas ocasiones y su consideración de la Guerra Civil como una fase definitivamente superada de la historia (Bernecker 2009: 71-72), los gestos que movilizaron definitivamente a una importante porción de la ciudadanía y del sector intelectual a reclamar un debate abierto sobre el pasado reciente, sobre las características del proceso de la transición democrática y a inaugurar por primera vez en la historia posterior a la victoria de Francisco Franco un

³⁹ Según los analistas, el triunfo del Partido Popular en las elecciones de 1996 tuvo su razón en el abultado número de votantes que se abstuvieron de votar. Desencantado por el Gobierno del PSOE al que no volverían a votar, un 33% de ciudadanos proporcionó un porcentaje de abstención que favoreció al PP (Torcal Lorente 2009: 29-30).

periodo de reconocimiento y resarcimiento moral hacia las víctimas y su descendencia. Este periodo tuvo sus puntos culminantes en el año 2002 con la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica⁴⁰ y la reapertura de las fosas comunes de cientos de asesinados por el fascismo, y en 2007 con la aprobación en el Congreso de los Diputados de la Ley de Memoria Histórica, por la que se establece, entre otras disposiciones, la condena a la legitimidad y la derogación de los juicios sumarios del franquismo, y la prohibición y el retiro de los símbolos franquistas en edificios y espacios públicos.⁴¹

El despertar de una conciencia histórica adormecida durante veinte años de democracia responde además a la importante labor que tanto historiadores como escritores, periodistas y cineastas habían iniciado desde el mismo declive del Gobierno dictatorial, pero cuyos resultados, hasta los años noventa incluso, no habían podido

⁴⁰ El origen de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) estuvo en una iniciativa ciudadana impulsada por el periodista leonés Emilio Silva, quien a principios del año 2000 emprendió la búsqueda de los restos mortales de su abuelo fusilado durante la Guerra Civil. La publicación de un artículo en un periódico local acerca de su búsqueda dio lugar a ofertas de ayuda por parte de arqueólogos y forenses, creándose así la ARMH que procedió en el otoño del 2000 a la apertura de la fosa del pueblo leonés Priaranza del Bierzo. En la actualidad, la ARMH cuenta con nueve grupos de trabajo regionales dedicados a la exhumación de los cuerpos enterrados en fosas comunes durante la Guerra Civil. Poco después de la creación de la ARMH activistas cercanos a Izquierda Unida fundaron el Foro por la Memoria, también abocado a la tarea de exhumación y a la organización de actos de divulgación relacionados con los crímenes del franquismo. (Cf. Bernecker y Brinkmann 2009: 266-267).

⁴¹ La ley 52/2007, o *Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura*, fue aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007 y publicada en el Boletín Oficial del Estado número 310 de 27 de diciembre de 2007. La ley reconoce en su artículo 2 el derecho individual a la memoria personal y familiar de los ciudadanos, proclamando el carácter injusto de todas las condenas y expresiones de violencia personal producidas por motivos políticos e ideológicos durante la Guerra Civil y durante la Dictadura. El artículo 3 declara la “ilegitimidad de los tribunales, jurados u órganos de cualquier naturaleza administrativa creados con vulneración de las más elementales garantías del derecho a un proceso justo” (BOE 310 2007: 53.410) e incluye una disposición derogatoria que anula las normas represoras dictadas bajo la Dictadura. La ley mejora, además, los derechos económicos de las víctimas del franquismo y de sus familias, y establece la indemnización para aquellos que perdieron la vida en defensa de la democracia (artículo 10). Por primera vez, además, el Estado reconoce la labor, privada hasta entonces (principalmente en manos de la ARMH), de exhumación de los restos de las víctimas enterradas en fosas comunes, gerundio, previendo medidas e instrumentos para que las Administraciones públicas faciliten las tareas de localización y de identificación de los desaparecidos (artículos 11 a 14). Los artículos 15 y 16 establecen una serie de medidas con el fin de evitar cualquier tipo de exaltación pública de la sublevación militar, el artículo 18 concede tardíamente la nacionalidad española a los miembros de las Brigadas Internacionales tan duramente tratados por la Historia, y una séptima disposición adicional incluye como ciudadanos españoles a los hijos de exiliados. La ley, por último, fomenta la investigación sobre el pasado y garantiza el acceso a los fondos documentales de los archivos públicos, dispone la reestructuración del Archivo General de la Guerra Civil en Salamanca integrándolo además en el Centro Documental de la Memoria Histórica, también en esa ciudad (artículos 20 a 22).

trascender las fronteras de un número limitado de receptores, en su mayoría también especialistas. Luego del “boom de literatura sobre la Guerra Civil” (Bernecker 2009: 57) que satisfizo la necesidad de información y de explicación por parte del gran público durante los primeros años posteriores a la muerte de Franco, la mayor parte de la población española quedó fuera de las discusiones sobre el pasado aparecidas en una bibliografía que no traspasaba los límites académicos: la televisión y los medios de comunicación masivos mantuvieron una actitud reservada y hasta tergiversadora sobre las injusticias, la represión y los crímenes del franquismo (Navarro 2004: 128).⁴²

2.1.1. La represión franquista de 1936-1975

Lo cierto es que durante cuatro décadas, desde que ocurriera en 1936 la sublevación militar contra la Segunda República que dio lugar a una Guerra Civil de tres años, prácticamente la mitad de la sociedad española sufrió las consecuencias de una violencia estatal que, especialmente hasta finales de la década del cuarenta, durante los años más duros del hambre y del aislamiento de la posguerra, se caracterizó por una violencia física sin precedentes: las víctimas mortales de la represión franquista alcanzaron aproximadamente el número de 140.000 personas, entre 1936 y 1950 (Bernecker y Brinkmann 2009: 80).⁴³ El terror, que se aplicó de forma sistemática (a diferencia de la violencia republicana, cuyos excesos cometidos sin sanción estatal,

⁴² Al respecto, la siguiente cita de Navarro Vicenç es elocuente: “La opinión pública se configura sobre todo por la televisión donde el silencio y/o la tergiversación de nuestro pasado es ensordecedor. Sólo hace un año, la televisión catalana mostró el excelente documental «Los niños perdidos del franquismo» mostrando que las atrocidades que ocurrieron durante las dictaduras argentina y chilena se dieron con creces en la dictadura franquista. Sólo la televisión vasca y la catalana han mostrado tales documentales (y la Andaluza a la 1 de la madrugada). Y hace un par de meses, la misma televisión catalana, TV3, mostró otros dos documentales sobre los desaparecidos en España. Excepto la televisión vasca, ninguna otra autonomía, ni las gobernadas por las izquierdas, han mostrado tales documentales” (Navarro 2004: 129). Es de destacar, en este sentido, la aparición en 2005 de la serie de la televisión nacional RTVE *Amar en tiempos revueltos*, ambientada en la década del cincuenta, que apunta mediante rigurosa documentación a retratar la vida en la España del estraperlo y de la cartilla de racionamiento. Más allá de los consabidos métodos de *enganche* que los formatos melodramáticos de la televisión utilizan para captar al espectador, esta serie, con un promedio de dos millones y medio de espectadores, puede verse como un reflejo del cambio en el interés por el pasado que ha surgido gracias a los trabajos de exhumación, de documentación y de divulgación que la Asociación para la Recuperación de la Memoria histórica ha realizado desde el año 2002.

⁴³ En contraposición con ese número elevado, se calcula que las víctimas fatales de la represión en la República no deberían haber ascendido en total a más de 50.000 (Bernecker y Brinkmann 2009: 80). Para observar un cálculo regional sobre las víctimas, ver Juliá (1999).

principalmente durante los primeros meses de la Guerra Civil, fueron controlados por parte de los órganos del Estado republicano [Bernecker y Brinkmann 2009: 81]), fue parte constitutiva del funcionamiento del *Nuevo Estado*, el cual, para asegurar su permanencia, impulsó de manera programática la destrucción de lo que la ideología del régimen denominó como la *anti-España*, es decir, todas aquellas personas e instituciones que hubieran simpatizado con la República o que tuvieran ideas comunistas, socialistas y marxistas o anticlericales. Las cárceles franquistas albergaban en 1939 a más de 270.000 personas, número que fue reduciéndose en los años posteriores por obra de sucesivas amnistías, alcanzando aún en 1950 la cifra de 30.000 (Payne 2007: 111). A partir de la década del cincuenta, coincidiendo con el periodo desarrollista del régimen, los encarcelamientos y las ejecuciones se volvieron más puntuales, circunstancia que no obstante no modificó la situación de ostracismo y de humillación de millares de familias españolas, cuyo miedo ante las posibles delaciones por parte de las autoridades municipales y eclesiásticas persistió hasta mucho después de que se reiniciara la democracia (Preston 2004: 17).

La violencia física y psicológica se ejerció también contra los sectores más vulnerables de la población, como las mujeres y los niños. Se estima que aproximadamente 12.000 niños fueron arrebatados a sus madres arrestadas, y a menudo violadas dentro de las cárceles, y enviados a internados católicos o entregados en adopción a familias franquistas (Bernecker y Brinkmann 2009: 83). En relación con la realidad de las mujeres republicanas, Paul Preston señala su presentación como *prostitutas* y *no-mujeres*, en contraposición con el modelo de mujer abnegado y sumiso propagado por la Sección Femenina⁴⁴ y por la Iglesia. Tildadas de *rojas*, estas mujeres en numerosas ocasiones sufrieron persecución, encarcelamiento, violaciones y confiscación de bienes en represalia por el comportamiento de sus maridos o de algún hijo, y muchas de ellas, obligadas por el hambre y la privación del racionamiento de las primeras décadas de la posguerra

⁴⁴ Creada en 1934 por Pilar Primo de Rivera (hermana de José Antonio, líder de la Falange) la Sección Femenina fue la rama femenina de la Falange Española, encargada de realizar tareas de apoyo a los militantes masculinos, y se mantuvo en vigencia durante el franquismo como órgano encargado del estricto control moral y de la educación *doméstica* de las mujeres. Encargada del *Servicio Social*, que obligaba a todas las mujeres solteras mayores de 17 años a formarse en el catolicismo y en las tareas del hogar, la Sección Femenina se mantuvo vigente hasta 1977.

impuesto a los vencidos, debieron prostituirse, beneficiando doblemente a los varones franquistas, que “satisficieron su lujuria y al mismo tiempo pudieron confirmar que las mujeres *rojas* eran fuente de suciedad y corrupción” (2004: 15). Tendremos oportunidad de ampliar sobre este tema en particular en el Capítulo 6 durante el análisis de la novela de Rosa Regàs, *Luna lunera*.

Las privaciones económicas de un país devastado por una Guerra Civil de tres años y con una política de autosuficiencia económica, o de autarquía, impuesta por el régimen fascista (Preston 2004: 15) tuvieron como consecuencia que las clases sociales que no participaban de la reducida alta sociedad (cuyo lujo y ostentación contrastaban groseramente con las penurias del pueblo llano) y que dependían de un sueldo se encontraran en una situación de constante crisis económica, cuyo principal atributo era el hambre, obsesión que no daba tregua en ninguna de las regiones españolas. El mercado negro, también conocido como *estraperlo*, que se desarrollara a partir del comercio de las materias primas de todo tipo y que funcionó mientras estuvo vigente el racionamiento (hasta 1952 para los alimentos) y el sistema intervencionista en el sector agrario, tuvo repercusiones catastróficas en la situación social de los trabajadores, quienes se veían obligados a pagar hasta cincuenta veces más el coste de algunos alimentos básicos (Bernecker y Brinkmann 2009: 70). A estas realidades deben sumarse el borramiento absoluto de cualquier tipo de memoria o de conmemoración que sintonizara con los ideales de la República o que tuviera relación con las víctimas políticas del bando republicano.

En connivencia con la Iglesia, que prontamente abrazó los ideales de la reconstrucción nacional basados en el conservadurismo más acérrimo pregonados por la Falange,⁴⁵ el Estado totalitario definiría la Guerra Civil como una *Cruzada* contra el

⁴⁵ La Falange se fundó en 1934, resultado de la unión de *Falange Española* de José Antonio Primo de Rivera, creada en 1933, y las *Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista* (JONS), grupo sectario creado en 1931 por Ramiro Ledesma Ramos y Onésimo Redondo, admiradores de Hitler. El programa de Falange mezclaba ideas totalitarias y defensivas de la tradición española, con remisiones al fascismo y al nacionalsocialismo. Originalmente, era un partido antimonárquico (además de antidemocrático y antiliberal), y su meta era la de un Estado falangista sindical (para lo cual se debía hacer un registro de todos los trabajadores en sindicatos obligatorios estatales) que debía conseguirse por medio de una revolución nacional-sindicalista. Francisco Franco, con el apoyo de su cuñado Ramón Serrano Suñer, consiguió que los carlistas tradicionales y la Falange se unificaran, pasando a un primer plano los puntos programáticos de los conservadores y de los monárquicos. Franco se convirtió entonces en el Jefe nacional de Falange y de las JONS y Caudillo del Movimiento, y finalizada la guerra la Falange se convirtió en el fundamento político del régimen dictatorial, constituyendo además el Partido Único

ateísmo que habría logrado la restitución del catolicismo y de los antiguos privilegios que la Iglesia ostentaba antes de la Segunda República (Bernecker y Brinkmann 2009: 108), convirtiendo de este modo el recuerdo de la guerra en *guerra santa* y la figura de Franco como *Caudillo* y “guardián de la civilización cristiana” (Bernecker y Brinkmann 2009: 57). Esta distinción maniquea entre una España católica y conservadora y una anti-España, expresada fundamentalmente a través del discurso eclesiástico, legitimaba dentro de un orden que escapaba a cualquier análisis racional la violencia psicológica desde la que el régimen se hizo omnipresente, delimitando claramente los beneficios y las privaciones simbólicas y materiales que correspondían a vencedores y vencidos. A partir de la década del cincuenta, y luego de que los elementos fascistas fueran sustituidos por un discurso que se centraba en la estabilidad y los logros económicos dentro del proceso de la paz,⁴⁶ fue reduciéndose la centralidad del mito de la *cruzada*, para dar lugar a la denominación de *Guerra Civil* como conflicto inevitable y cuyo victorioso final pudo abrir un periodo de paz y de desarrollo (Bernecker y Brinkmann 2009: 199).

El *Plan de Estabilización* o la ley de estructura económica aprobada en 1959 orientó la política económica española hacia una apertura que seguiría el modelo de los sistemas económicos de los estados industriales occidentales (Bernecker y Brinkmann 2009: 198), acabando con la autarquía y conduciendo a España a un periodo de auge económico cuyas repercusiones positivas se vivieron durante la década del sesenta. De esta manera, fue posible que de a poco se fuera extendiendo un discurso de reconciliación, que ya había sido pronunciado por la oposición al régimen en más de una ocasión en el extranjero.⁴⁷ Sin embargo, como afirma Preston,

oficial en España entre 1939 y 1975, y siendo conocido también como Movimiento Nacional (Cf. Bernecker y Brinkmann 2009 y Payne 1987).

⁴⁶ Reorientación que fue necesaria a partir del resultado de la Segunda Guerra Mundial, con la caída del nazismo alemán y del fascismo italiano. A partir de 1945, el discurso de Franco fue distanciándose claramente de los totalitarismos, insistiendo, en su lugar, en la tradición nacionalconservadora y católica españolas (Bernecker y Brinkmann 2009: 136).

⁴⁷ Los antecedentes de las negociaciones entre grupos de oposición a la dictadura, que procedían de los dos bandos enfrentados durante la Guerra Civil, se remontan a la década del cuarenta. En 1947 y en 1948, socialistas y monárquicos se encontraron en Londres y en San Juan de la Luz; y en 1962, en Munich, distintas fuerzas políticas como liberales, monárquicos, demócratacristianos, socialdemócratas, nacionalistas, socialistas y comunistas (estos últimos como observadores) acordaron nuevamente una serie de principios en los que se reclamaba el regreso al orden democrático. En todas las ocasiones, se

la disminución considerable de la represión que se vivió durante los años del desarrollo no suponía en absoluto un cambio dramático, sino, “una secuela lógica, para la cual la anterior represión y destrucción del movimiento obrero eran actos necesarios de disciplina y una inversión de terror previa al crecimiento del capitalismo en España” (2004: 17).

2.1.2. La *normalización* de España a partir de la década del ochenta

El proceso conocido como de *normalización* de España, que tuvo su desarrollo durante la democracia a lo largo de la década del ochenta con el gobierno socialista de Felipe González —quien obtuvo la mayoría absoluta en las elecciones de 1982 y se mantuvo en el poder hasta 1996—, implicó la equiparación social, cultural y económica de un país cuyo atraso, respecto de las democracias europeas, hasta la década del setenta —a pesar de las reformas del último franquismo— era ya insostenible. En 1986 España ingresó en la Comunidad Económica Europea (CEE) como miembro de pleno derecho, y ese mismo año se celebró un referéndum a partir del cual se tomó la decisión definitiva de permanecer en la Organización del Tratado Atlántico Norte (OTAN) de la que el país participaba desde 1982. Estas circunstancias son leídas por algunos analistas como la marca del final del proceso de transición democrática, dado que indican la participación plena de la democracia española en las instituciones europeas (Cf. Monedero 2004 y Juliá 2000). Sin embargo, el debate académico sugiere también que la transición española a la democracia ha sido un proceso inacabado y una de las explicaciones a esta situación radica en la ausencia de una auténtica crítica a un proceso que se construyó en base a la legalidad franquista y a través de un “*pacto* más impuesto que negociado de *amnesia colectiva* y de no rendición de cuentas por parte de la dictadura” (Monedero 2004: 142).⁴⁸ Lo cierto es que luego del pesimismo y la

habló de reconciliación y de amnistía en una plataforma política y social que garantizara una transición pacífica. (Juliá 2000: 33-35).

⁴⁸ En relación con la afirmación citada, es menester matizar sus alcances y generalizaciones con el testimonio de los mismos protagonistas de la transición democrática, desde cuyo punto de vista el silencio y la prudencia a la hora de recordar las víctimas y las atrocidades del franquismo fueron estrategias dolorosas pero inevitables. Al respecto, conviene citar un fragmento de una columna publicada en el año 2006 por Joan Oleza, quien en 1977 fuera dirigente local del Partido Comunista en Gandía, quien da cuenta de esta delicada situación: “En un polideportivo de la ciudad había de

zozobra que dominaran la vida política desde finales de 1979 (momento en el que suele fecharse el inicio del *desencanto*, causado por la ineficiencia gubernamental de la UCD con Adolfo Suárez como presidente⁴⁹ y por el deterioro de la situación económica así como por la ofensiva terrorista de ETA⁵⁰ [Juliá 2000: 72]) hasta el intento de golpe de Estado de febrero de 1981,⁵¹ en 1982 se inicia un “largo periodo de bonanza política” (Juliá 2000: 73) que dio lugar a una extendida sensación de seguridad entre la población española, la cual se vio reflejada en el aire de libertad manifestado en las tendencias culturales de la década del ochenta (entre ellas, la generalización de la célebre *movida* cultural madrileña y la vida nocturna que invadió las calles y los bares de la mayoría de las ciudades, principalmente en Madrid y Barcelona) y en el desarrollo sin precedentes de una sociedad orientada hacia la vida consumista y

celebrarse un mitin electoral de presentación de nuestra candidatura. La expectación era inmensa -¡los comunistas, legalizados hacía muy poco, se presentaban en público después de cuarenta años de demonización por el Régimen!- y las instalaciones abarrotadas. Cuando yo llegué sonaba el himno de Riego y flotaban con la brisa las banderas republicanas junto a las cuatribarradas y a las rojas. Minutos antes de subir a la tribuna el responsable local del partido me mostró el guión de su intervención, que había de preceder a la mía. Me estremecí: su discurso comenzaba con la conmemoración emocionada, nombre a nombre, de los ejecutados en la ciudad en los meses y años que siguieron a la victoria fascista. Yo entonces le hice ver, con todo el dolor que sentía al hacerlo, que aquella lista no se debía leer, que no era el momento, que la democracia aún no se había instaurado y que era demasiado frágil el proyecto como para ponerlo a prueba con el peso terrible de tantos muertos y de tanto sufrimiento. Me hizo caso. La doctrina de la reconciliación nacional, que los comunistas abanderaron, venía a aplazar en la práctica el reencuentro con el pasado y la reivindicación de la verdad de la historia. Los acontecimientos que se sucedieron entre 1977 y 1981, con la estrategia de tensión y desestabilización de la democracia que se puso en juego desde diversos frentes, y que culminó en el golpe de estado de Tejero y de Milán del Bosch, probablemente dieron la razón a esa doctrina, cuyo autor principal fue Santiago Carrillo” (“El derecho a reclamar contra el olvido”, columna publicada en *Levante* el 27 de noviembre de 2006).

⁴⁹ La UCD o Unión de Centro Democrático era una formación de centro derecha en la que participaban antiguos franquistas moderados y liberales. Adolfo Suárez, miembro del Movimiento Nacional con una fuerte carrera política en la administración franquista, fue designado presidente del Gobierno en 1976 y triunfó en las primeras elecciones democráticas de 1977 como líder de la UCD. En 1979 volvió a ganar las elecciones, pero dimitiría en 1981 luego del intento fallido de golpe de Estado del 23 de febrero. Fue sustituido por Leopoldo Calvo-Sotelo, hasta las elecciones de 1982 en que Felipe González y el PSOE triunfan con mayoría absoluta.

⁵⁰ En 1978 una serie de asesinatos de la cúpula militar y policial llevados a cabo por la organización terrorista abertzale ETA (*Euskadi Ta Askatasuna* o “País Vasco en Libertad”) buscó sin éxito paralizar el proceso de cambio político, en el momento en que se debatía la Constitución. Los atentados terroristas continuarían a lo largo de décadas.

⁵¹ El 23 de Febrero de 1981 la democracia española sufrió un intento fallido de golpe de Estado perpetrado por algunos sectores del ejército que se resistían a aceptar el sistema democrático. El acontecimiento más visible y recordado del intento fue la entrada en el Congreso de Diputados de un grupo de guardias civiles armados bajo el mando del teniente coronel Antonio Tejero, en el preciso momento en que comenzaba la votación nominal para la investidura de Leopoldo Calvo-Sotelo como Presidente del Gobierno de España. La negativa del Rey de España, Juan Carlos I de Borbón (restituido por Franco en 1969 y vigente en la Corona desde noviembre de 1975), a apoyar el golpe y su defensa de la Constitución Española dieron por terminado el intento.

moderna. En cuanto a la presencia de un discurso público conmemorativo y crítico respecto del pasado reciente, la situación durante esa década y la siguiente ya no podría calificarse de manera positiva.

2.1.3. El déficit de memoria histórica durante las décadas del ochenta y del noventa

Si bien una de las novedades más interesantes de la historia política de España en el periodo que va desde la muerte de Francisco Franco y el final de la Dictadura en 1975 hasta 1986 es el triunfo de la izquierda en 1982 y en 1986 con mayoría absoluta, un análisis pormenorizado del comportamiento político de los españoles durante el periodo demuestra que la primacía del PSOE se debió a que ofrecía a la porción mayoritaria de votantes —caracterizada por una mezcla paradójica de desinterés político y de apoyo a la legitimidad de la democracia (Juliá 2000: 56-57)— la imagen de un partido unido y con “un templado programa socialdemócrata” (Juliá 2000: 60).⁵² De todas maneras, no es ocioso suponer (y de hecho así ocurrió para una porción importante de ciudadanos) que la inclinación social hacia el centro izquierda prometía a los damnificados por la historia reciente la fantasía de un resarcimiento jurídico, moral e histórico, que desafortunadamente no llegó a ocurrir (Preston 2004: 19). Cuando en 1986 se cumplieron cincuenta años del comienzo de la Guerra Civil el Gobierno de Felipe González mostró una vez más que daba por liquidados los efectos de la guerra y que rechazaba cualquier posición extrema o revanchista sobre el pasado: la guerra había sido un trauma colectivo digno de olvido que era preferible no conmemorar y la única manera de vivir en democracia era mostrando respeto hacia el bando contrario (Bernecker 2009: 58 y Juliá 2000: 56). El referente que primaba seguía siendo el de la reconciliación nacional, promovido durante la transición democrática, a partir de la que ambos bandos quedaban equiparados en el recuerdo, y el de los vencidos rehabilitado por medio de la amnistía (Aguilar Fernández 1996: 231).

Por otro lado, la desmemoria observada durante la década del ochenta tenía en parte sus raíces en la política desarrollista emprendida por el régimen desde finales de

⁵² Además de la ausencia de partidos en condiciones de competir verdaderamente, como sucedía por entonces con el Partido Comunista Español (PCE) y la deteriorada UCD (Juliá 2000: 60).

la década del cincuenta y en su impacto en unas generaciones que no habían vivido la guerra y que, apoyando la democracia, aprobaban todavía las decisiones de Franco (Juliá 2000: 55). El hecho, además, de que a partir de esa década la ideología del régimen entrara en un continuo proceso de disolución, y de que para el final de la Dictadura prácticamente hubiera dejado de existir (Bernecker 2009: 63), propició luego de 1975 la ausencia de un debate forzado acerca de esa ideología, de los símbolos y de las características externas del régimen franquista, a los cuales ya nadie tomaba en serio. De hecho, la sociedad española de entonces trataba su propio pasado con indiferencia: debido a la importancia que desde el Estado se le asignaba al progreso, “el acto de recordar una época valorada como «negativa» aparecía como algo disfuncional” (Bernecker 2009: 63). Por último, la represión del aniversario de la guerra guardaba relación con la necesidad del PSOE de defender su mayoría absoluta en las elecciones presidenciales de 1986 y por esa razón un debate público acerca de las responsabilidades durante Guerra Civil corría el riesgo de alejar a los posibles votantes del centro y de la derecha, amén de la no conveniencia de referirse a la responsabilidad del Partido Obrero en el fracaso de la democracia durante la Segunda República (1931-1936) (Bernecker 2009: 58).⁵³

En verdad, el peso del mito de la reconciliación nacional, con el que se invistió simbólicamente un proceso de transición democrática vertebrado desde y por las elites de la derecha nacional y de la oposición (Monedero 2004: 146), se sumó a los efectos de la transformación de la *amnistía* política y militar, declarada en la Ley de Amnistía General de octubre de 1977,⁵⁴ en *amnesia* histórica (Bernecker 2009: 65), así

⁵³ Para un análisis sobre el papel de los partidos políticos durante la Segunda República y la Guerra Civil española ver Bernecker y Brinkmann (2009) y Preston (1994).

⁵⁴ El Gobierno en funciones de Adolfo Suárez (1976-1981) fue el primero que se ocupó seriamente de la cuestión de la amnistía. Anteriormente, el rey Juan Carlos a poco de asumir la corona había concedido en noviembre de 1975 un indulto que fue simbólico, si se tiene en cuenta que para esa época ya no quedaban presos de la Guerra Civil. El Gobierno de Arias Navarro (1975-1976), por su parte, no se había pronunciado al respecto, dadas las presiones importantes provenientes de los grupos de derecha. En 1976, finalmente, el nuevo Ejecutivo de Adolfo Suárez presentó un decreto de amnistía que se extendía a todos los delitos políticos, con excepción de los de sangre, y en el que se incluía a los soldados del ejército republicano, aunque sin rehabilitarlos en sus puestos. Luego de una serie de negociaciones entre partidos de izquierda y nacionalistas, y el Gobierno, en octubre de 1977 se aprobó la Ley 46/1977 de Amnistía con amplia mayoría en el Congreso de los Diputados y por la que se amnistiaban, sin excepción, todos los delitos políticos ocurridos con anterioridad al 15 de diciembre de 1976 y aquellos perpetrados hasta el 15 de junio de 1977 cuya intencionalidad política tuviera como móvil el restablecimiento de las libertades públicas o la reivindicación de las autonomías de los pueblos de

como a la debilitación de una izquierda que entendía la amnistía como un mensaje de inclusión por parte de las fuerzas procedentes del régimen —y una derecha que la pensaba como un acto de generosidad y de clemencia (Aguilar Fernández 1996: 231)—,⁵⁵ determinando en conjunto el acomodamiento de los sectores estatales, de los medios de comunicación y de las instituciones de enseñanza en un silencio equilibrado y cauto respecto de las responsabilidades de la derecha fascista en el sufrimiento y el ostracismo a los que se vieron sometidas millones de familias durante más de medio siglo. En 1989 y en 1996, último año de Felipe González en el poder, también se sacrificaron desde el Gobierno los actos conmemorativos sobre la guerra y fueron sustituidos por el lema *¡Nunca más!*, que daba tranquilidad a ambos bandos, valorándose la contienda como “crisis que había provocado la destrucción de los valores de la convivencia” (Bernecker 2009: 64), y guardando una reserva absoluta hacia las intenciones de los insurgentes y de sus cómplices de acabar con los logros de la democracia. Esta actitud es indicadora de lo que algunos historiadores críticos respecto del proceso de la transición democrática apuntan como el origen de la democracia española actual: la legalidad franquista, en lugar de la experiencia democrática de la Segunda República (Monedero 2004: 142). Desde este punto de vista, la visión virtuosa de la transición es una falacia, dado que invalida un verdadero análisis del presente, cuyas deficiencias en relación con la democracia tienen relación directa con aquel proceso de asunción de “las reglas del juego ofertadas por la élite del franquismo y del postfranquismo” (Monedero 2004: 145). La crítica más fuerte del proceso transicional reside en que se lo considera un proceso tutelado por el Rey —nombrado por el mismo Franco—,⁵⁶ la Iglesia, el Ejército y por las cúpulas de los

España. Esta última cláusula legitimaba expresamente los actos violentos llevados a cabo por la banda terrorista ETA con el fin de superar la dictadura. Uno de los puntos clave de la Ley era, además, la protección que garantizaba a las fuerzas del orden franquistas respecto de posibles imputaciones penales por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. Esta impunidad supuso una herencia polémica para la reciente democracia (Bernecker y Brinkmann 2009: 214-215, y *BOE* 248 del 17 de octubre de 1977: 22765-22766)

⁵⁵ Santos Juliá señala con acierto que la “radical novedad de la transición española (...) fue que la decisión de olvido implícita en la política de amnistía y reconciliación se ampliaría en sólo unos meses desde el conjunto de las «fuerzas antifranquistas» hasta los herederos directos del franquismo” (2000: 45).

⁵⁶ Franco había diseñado una serie de mecanismos sucesorios que se pusieron en marcha a su muerte, el 20 de noviembre de 1975. En 1947, España se había convertido en reino mediante la Ley de Sucesión y en 1969 Franco nombró a Juan Carlos, hijo de Juan de Borbón (y en realidad el legítimo heredero al

partidos políticos (Monedero 2004 y Navarro 2004). La ausencia de un cambio sustancial respecto de la forma antigua de la dictadura se reflejó en la permanencia de prácticamente todo el personal administrativo franquista en sus puestos de trabajo y en la continuidad sin cambios de las Fuerzas Armadas y de los miembros de la disuelta Brigada Político-Social (aparato policial represivo del franquismo) en otros puestos estatales. La historia de la Segunda República, como verdadera huella genética de la democracia posterior a 1975, no fue recuperada, como así tampoco la historia de las responsabilidades en el golpe de Estado de 1936 y en la dictadura posterior. La Ley para la Reforma Política de 1976,⁵⁷ que fue fruto directo de la legislación franquista, marcaría la senda que luego recorrería, de manera acrítica, la democracia española, en un proceso que funda sus orígenes en estrecha vinculación con las necesidades de un país en estado de retraso político y económico de mantenerse en el marco de un capitalismo que requería de nuevas exigencias, entre ellas, la de democracia.⁵⁸

trono, luego de la destitución de su padre Alfonso XIII en 1931) como su sucesor en la jefatura del Estado. El Rey Juan Carlos I asumió este cargo dos días después del deceso del dictador. No obstante su íntima vinculación con Franco, junto al quien había permanecido desde niño llevando a cabo su educación civil y militar,

la popularidad y aceptación que su figura ha tenido entre la población española se deben a su comportamiento a lo largo de la transición e incluso durante los últimos años del franquismo. Su papel de moderador neutral y de estabilizador fue crucial durante los difíciles años transicionales, mostrando en más de una ocasión un abierto compromiso con la democratización del país (Aguilar Fernández 1996: 232-239).

⁵⁷ La Ley para la Reforma Política (Ley 1/1977) fue aprobada el 18 de noviembre de 1976 por las Cortes Generales y sometida al Referéndum sobre la Ley para la Reforma Política el 15 de diciembre del mismo año, obteniendo un 80 por ciento de votos a favor. Entre sus dictámenes, establecía el derecho político de soberanía popular igualitaria para todos los mayores de edad (21 años), creaba un sistema bicameral (el Congreso de los Diputados y el Senado, con mandatos de cuatro años cada uno) cuyos miembros serían elegidos por sufragio universal, a excepción de hasta una quinta parte de los senadores, elegidos directamente por el Rey (a quien además se lo autorizaba a nombrar al Presidente de las Cortes y del Consejo del Reino), y autorizaba al Gobierno y al Congreso para realizar la reforma constitucional (que previa a su aprobación debería ser sometida por el Rey a referéndum de la Nación), aunque sin indicar la derogación de las Leyes Fundamentales que aún mantenían la estructura del régimen político de la dictadura, pero que serían derogadas finalmente con la Constitución Española de 1978. (BOE núm. 4 de L 5 de enero de 1977: 170 a 171).

⁵⁸ La siguiente cita de Juan Carlos Monedero es suficientemente explicativa de las afirmaciones precedentes: “La transición fue un proceso de adecuación de las élites dominantes a la época abierta tras la crisis del petróleo en 1973. El mundo empezaba a caminar por eso que después se ha llamado mundialización, y el capitalismo español necesitaba la adecuación a esas nuevas exigencias. El requisito marcado por la entonces CEE de democratización formal para aceptar el ingreso de España en su seno era un acicate muy importante para los empresarios españoles en pos de la aceptación de un sistema político democrático. Pensemos que el capitalismo, para poder reproducirse, tenía que adaptarse a las nuevas condiciones de internalización del capital” (2004: 149). Para un análisis más profundo ver Monedero (2003), Monedero (2011), Bernecker y Brinkmann (2009) y Aguilar (1996).

2.1.4. Las novelas de Eduardo Mendicutti, Rosa Montero y Rosa Regàs en el contexto de la recuperación de la memoria histórica

Aquello de lo que nadie habló, y cuyas historización y exposición en los medios masivos de comunicación inician su curso hacia finales de la década del noventa, en un movimiento que además prolonga el *giro hacia el pasado* que describe Andreas Huyssen en su análisis acerca de la cultura de la memoria en las democracias occidentales —que venía intensificándose desde la década del ochenta en el resto de los países de Europa, en Estados Unidos y también en América Latina (2007: 13)—, constituye hoy en España el centro de un debate al que, como adelantamos, la literatura especialmente contribuyó a alimentar. Como veremos en el apartado siguiente, la memoria de los vencidos, de la dictadura y de la Guerra Civil española fue el tema de un número importante de relatos ficticios y de autobiografías, pero comenzó a interesar como objeto de consumo masivo y como tema de urgencia en la agenda pública luego de que se cumpliera el sexagésimo aniversario del inicio de la guerra y de que una porción importante de intelectuales y de ciudadanos encontraran en la indiferencia del Gobierno del PP el arraigamiento de una derecha que se resistía a modificar la oficialidad de su relato acerca del pasado. El *corpus* de novelas que será objeto central de esta investigación se ubica cronológicamente en tres momentos decisivos de la última década del siglo XX. En primer lugar, la novela autobiográfica de Eduardo Mendicutti, *El palomo cojo*, cuya temática es principalmente la asunción de la homosexualidad masculina en un contexto de fuerte represión moral como lo era el de la alta burguesía andaluza y provinciana de la década del cincuenta, fue publicada en 1991, durante un periodo, como ha sido descrito, de bonanza política y de estabilidad social y de expansión sin precedentes de las libertades personales y colectivas: recordar en ese momento la mediocridad y chatura moral de la educación religiosa durante la época más oscura de la posguerra era, por cierto, una manera de nadar contra la corriente, puesto que no se había abierto aún el germen que luego daría lugar a una avalancha de estudios culturales y sociológicos sobre la vida durante el franquismo (Cf. García 2006). La novela, no obstante, inspiró una película de Jaime de Armiñán, que se rodó en 1995 y que prácticamente no suscitó interés alguno, pero que

demuestra el proceso de emergencia de una propuesta que una década más tarde sería ya convencional.

Por su parte, la novela de Rosa Montero, *La hija del caníbal*, apareció en 1997, un año después de que el PSOE perdiera las elecciones ante el PP como consecuencia de una serie ruidosa de errores políticos y de actos de corrupción, y de campañas mediáticas desde medios de prensa y de comunicación, que en la novela aparecen metaforizados en una trama policial negra que incluye la temática de la mafia estatal. El problema de la recuperación del pasado, por otro lado, también había quedado como un faltante en la agenda política de un gobierno que, como describimos, prefirió prolongar la imagen de la reconciliación nacional, basada en una percepción de la Guerra Civil como el resultado de una lucha cainita entre dos Españas, responsables por igual en una tragedia colectiva. La novela de Montero rescata la figura del miliciano anarquista y reutiliza el ideario ácrata con un doble objetivo: pedagógico y de difusión de una ideología y un fragmento de la historia prácticamente relegados al olvido, por un lado, y, por el otro, como forma de contraponer a la sordidez de la democracia contemporánea el pensamiento y el comportamiento heroicos de la década del treinta. La incorporación del relato oral (ficticio, en este caso) de un protagonista del pasado y la configuración de una narradora que en el comienzo de la historia se muestra desinteresada por el pasado reciente de su propio país prefigura una de las tendencias más utilizadas por la novela de la memoria que se escribirá luego, con éxitos ruidosos como el *best seller Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001) o *El corazón helado* de Almudena Grandes (2007).

Por último, la novela *Luna lunera* de Rosa Regàs, menos abordada por los estudios literarios hispánicos, apareció en 1999, año en que se conmemoraban los sesenta años del final de la Guerra Civil, y en que el Gobierno de José María Aznar, con el pretexto de que se condenaba de ese modo el golpe militar de 1936, rechazaba la proposición de la oposición de que se homenajeara la memoria de los exiliados y se apartaran fondos para su indemnización (Bernecker 2009: 71).⁵⁹ La narración

⁵⁹ En el mes de junio de 1999 los partidos de la oposición (socialistas, Izquierda Unida, nacionalistas vascos y catalanes) presentaron en forma conjunta una proposición de ley en la que se disponían fondos para el pago de indemnizaciones a los exiliados republicanos. La motivación estaba dada por la visita de la comisión parlamentaria de asuntos exteriores a México, país de acogida de miles de exiliados

autobiográfica de la toma de conciencia de una niña hija de republicanos exiliados en la sociedad barcelonesa de la posguerra más dura ante las injusticias y las mentiras que tanto ella como sus hermanos estaban obligados a sufrir en colegios religiosos y en la casa de un abuelo autoritario y partidario del régimen (Cf. Regàs 2004), símbolo de la connivencia entre la alta burguesía catalana, la Iglesia y el régimen durante el primer tramo de la dictadura, constituye una prueba de la vigencia del recuerdo de los oprimidos en una España que aún no había superado el pasado. En la antesala de la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y en medio de un movimiento historiográfico de corte académico y científicista que desde mediados de la década del noventa intensificaba su trabajo sobre la represión franquista durante la guerra y la posguerra (Cf. García 2006 y Bernecker y Brinkmann 2009), esta novela se publica el mismo año en que aparece el volumen *Víctimas de la Guerra Civil*, coordinado por Santos Juliá, y que será punto de referencia para los especialistas (García 2006: 295).

No obstante las especificaciones mencionadas, el punto de interés en nuestra investigación que reúne a tres novelistas interesados a su vez en la escritura sobre el pasado es la perspectiva de género desde la cual estas novelas fueron escritas. Faltaría todavía más de una década para que la relación entre género sexual y memoria colectiva fuera reconocida como un objeto de estudio por parte del discurso académico hispánico, como lo demuestra la originalidad del trabajo coordinado recientemente por Raquel Osborne (2012), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, que ha venido a cubrir el vacío existente dentro del campo de las investigaciones sobre memoria histórica en torno a la sexualidad. Una de las claves del interés de las novelas que aquí se estudiarán reside en que combinan, en un

republicanos, y por el reconocimiento oficial hecho en ese país a los exiliados españoles durante el 60 aniversario del final de la guerra. El proyecto de ley, además del reconocimiento del exilio republicano, aspiraba a una reevaluación de las responsabilidades de la Guerra Civil, dado que definía por primera vez como origen de la guerra al *golpe de estado fascista*. El Gobierno del Partido Popular se negó a tal reconocimiento, principalmente por su rechazo de esa nueva visión del pasado. En contraposición, hizo demostraciones de que asumía el rol de “fiel guardián del franquismo” (Bernecker y Brinkmann 2009: 264), concediéndole la Real Orden de Reconocimiento a las Víctimas del Terrorismo al fallecido Melitón Manazas, antiguo jefe de la policía política de San Sebastián y además responsable del asesinato de varios activistas en el País Vasco, y concediendo cuantiosas subvenciones financieras en el 2001 a la Fundación Nacional Francisco Franco, inaugurada en 1977 y dirigida por María del Carmen Franco, hija del dictador, cuya finalidad era conservar la memoria del régimen. (Bernecker y Brinkmann 2009: 264-265).

momento en que el debate público sobre la memoria del pasado reciente español estaba en ciernes, la representación de ese pasado con la representación de los procesos de constitución de las identidades marginadas por la historiografía, como lo han sido las mujeres, los niños, los homosexuales y, en buena medida también, los anarquistas.

En las páginas que siguen ofrecemos un panorama del fenómeno de la cultura de la memoria que tiene su inicio en España durante la década del noventa. Dentro de él, ubicamos la porción en número cada vez más creciente de novelas escritas en torno a la temática de la Guerra Civil, del franquismo y de su memoria en la actualidad. Brindamos, por último, una serie de descripciones acerca de esta corriente novelística y de los modos en que los estudios críticos sobre literatura española se han aproximado a ella, con el objetivo de delimitar el estado de la cuestión en relación con la narrativa sobre el pasado reciente.

2.2. La cultura de la memoria en España durante la década del noventa

El surgimiento en las democracias occidentales, a partir de las últimas dos décadas del siglo XX, de lo que ha dado en llamarse el *deber de la memoria* (Todorov 2000) ha movido a los estudiosos en el tema a la recuperación de la obra de Maurice Halbwachs, quien en la década del veinte abriera el camino para la sociología de la memoria. Las hipótesis de Halbwachs acerca de la naturaleza social de la memoria individual, y de los marcos sociales como espacios de construcción, conservación y de transmisión de la memoria colectiva,⁶⁰ constituyen el basamento a partir del cual los observadores actuales sobre la emergencia de las memorias traumáticas del siglo XX edifican sus aparatos teóricos y explicativos. La presencia contundente en el mundo contemporáneo, a diferencia del contexto inmediato en el que Halbwachs desarrollaba sus ideas, de los medios masivos de comunicación y del desarrollo tecnológico permiten hablar, por un lado, de un marco social globalizado del recuerdo, ya no

⁶⁰ Nos dedicaremos a una descripción detallada de la sociología de la memoria de Maurice Halbwachs en el Capítulo 3 de esta investigación.

circunscrito a geografías locales o nacionales, y, por el otro, de una dinámica sin precedentes en la relación mutuamente necesaria entre memoria y olvido. Como veremos en este apartado, el olvido es uno de los componentes inherentes de la explosión memorialística que caracteriza a las sociedades posmodernas, en las que la lógica del recuerdo se vincula estrechamente con la velocidad en que la información se sucede, se yuxtapone o se descarta.

El fenómeno memorialístico que experimentan la sociedad y la cultura españolas desde mediados de la década del noventa en adelante forma parte, como queda dicho, de un movimiento global de focalización en el pasado y de construcción de espacios para el recuerdo o lugares de la memoria (Nora 1984) que reivindica la memoria de grupos o de colectivos sociales excluidos de la historia y que reconstruye en el presente la experiencia (y el sufrimiento) de esas minorías, modificando de manera radical el privilegio detentado por los grupos que hacen la historia del presente (Farfán 2008: 56). En el caso específico de la sociedad española y de la relación del discurso público y mediático con la memoria del pasado reciente de la Guerra Civil y del franquismo, José Colmeiro, en su indispensable estudio sobre la cultura de la memoria en España, distingue tres periodos o *tiempos de la memoria colectiva* (2005: 18): un primer y prolongado periodo legislado de silencio y de olvido, marcado por la censura de la oposición al régimen de Franco y por la sustitución de la memoria histórica⁶¹ y del debate crítico acerca del pasado por la nostalgia de un orden imperial y primigenio, antecesor directo del *ser* español pregonado por el régimen y para cuyo imaginario la política de Franco era justa repositora (2005: 18). Un segundo momento, atravesado por una combinatoria singular entre la memoria residual y la amnesia, que se corresponde con el periodo de la transición a la democracia y se caracteriza por un olvido *pactado* de la guerra y del legado franquista. Colmeiro señala que, si bien en ese momento se produjo un intento de recuperación de la memoria histórica, éste estuvo acompañado de una “sensación de desencanto” provocada por las limitaciones del proceso político y por la nostalgia de la izquierda de “un futuro utópico definitivamente postergado” (2005: 18). Y un tercer momento, que es en el

⁶¹ Colmeiro entiende por “memoria histórica” la parte de la memoria colectiva caracterizada por “una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte preferencial del grupo” (2005: 18).

que nos detendremos en particular, que Colmeiro describe como de “inflación cuantitativa y devaluación cualitativa de la memoria” (2005: 19). En este periodo, que coincide con la época actual, se observa que la forma de *rellenar* el espacio vacío que dejó el desencanto de la transición es mediante construcciones memoriales que desbordan y a la vez debilitan los cauces de la memoria tradicionales. La memoria histórica y su contenido y fuerza críticos⁶² ha sido sustituida por una “nostalgia de la nostalgia”, al tiempo que la memoria nacional como conjunto simbólico unitario se ha diluido en pos de un fortalecimiento de las memorias nacionales particulares abocadas a un tipo de memorialismo institucional sin precedentes y “de carácter epidérmico” (2005: 19).

De acuerdo con José Colmeiro, la *crisis de la memoria* es el resultado del panorama descrito. Esta situación no debe sus orígenes única y exclusivamente al legado del olvido impuesto por el franquismo ni al tan repetido pacto de silencio con el que una buena parte de los análisis sobre la historia reciente describe al proceso transicional.⁶³ Como se viera más arriba, el *tabú* cultural de la transición relativo a la memoria histórica de la posguerra se debe a la combinación de tres factores, que son, en primer lugar, el protagonismo de la derecha política y su estrecha vinculación con el franquismo; en segundo lugar, la incapacidad de la izquierda para modificar el panorama, y, en tercer lugar, la complicidad de una población que se mostró pasiva y expectante (2005: 20). Fueron varias y complejas las causas que llevaron a un consenso general acerca de la preferencia por olvidar el pasado y que desembocaron en una actitud social generalizada de indiferencia acerca de la historia reciente y de la vida política contemporánea. La modernización acelerada de España y su proceso también acelerado de normalización dentro de los cánones económicos y culturales de las modernas democracias europeas también ayudó a que el debate sobre el pasado reciente quedara circunscrito al sector académico o a esporádicas manifestaciones coincidentes con fechas conmemorativas. El cambio en esta situación, como ya describimos, coincidió con el descontento hacia la actitud *pro derechista* del Gobierno del Partido Popular en cuestiones vinculadas con la condena moral del régimen de

⁶² Ver nota 61.

⁶³ Ver el apartado 2.1.3. “El déficit de memoria histórica durante las décadas del ochenta y del noventa”.

Francisco Franco. La necesidad de reivindicar la memoria de los perdedores, tanto tiempo públicamente aplazada, junto con un movimiento generalizado de focalización en el pasado (ya convertido en buena medida en moda cultural fuera de las fronteras de España), acrecentó la demanda de memoria en una sociedad en la que —no hay que olvidarlo—, los medios de comunicación y la industria cultural constituyen los principales promotores de socialización.

Ya lo hemos mencionado antes, pero en este punto en particular, relacionado específicamente con la cultura de la memoria, es menester insistir sobre el asunto de los problemas de la memoria histórica en el presente y de su estrecha relación con el proceso de la transición democrática (y el supuesto pacto de silencio) y con las consecuentes deficiencias de la democracia actual (Cf. Monedero 2004 y Navarro 2004). Esta situación da cuenta, en buena medida, del vínculo indispensable entre las necesidades políticas y cívicas del presente y la construcción de la memoria colectiva. En este punto, cabe recordar, siguiendo las hipótesis de Santos Juliá (2006), que lo que está detrás de la reivindicación de la memoria que comienza a ocurrir de una manera visible y reiterada desde mediados de la década del noventa no es la reparación de un olvido supuesto o de la *amnesia* colectiva (que en realidad es inexistente), sino el propósito de rehabilitar a las víctimas de los rebeldes a la legalidad republicana y de la dictadura de Franco —depuradas, encarceladas y fusiladas durante y después de la Guerra Civil. Ese proceso, a su vez, entronca con el movimiento más amplio de reparaciones que ocurre en Europa y en el mundo, y que ha llevado a la creciente *judicialización* de la historia (Juliá 2006: 56-69). En este sentido, cabe hacer una diferenciación entre dos modos de hablar de la memoria, correspondientes a dos espacios discursivos (y dos lógicas) bien diferenciados: el del discurso historiográfico, por un lado, y el de los medios de comunicación y la política, por el otro. En relación con la historiografía, el concepto *memoria colectiva* no se introduce en la disciplina sino hasta la década del ochenta, a partir de la obra colectiva *Les lieux de mémoire* coordinada por Pierre Nora en 1984 (Ruiz Torres 2007: 16).⁶⁴ En el ámbito académico

⁶⁴ Enzo Traverso (2006) refiere que la palabra *memoria* no formaba parte del debate intelectual en las décadas del sesenta y del setenta (no aparece en la *International Encyclopedia of the Social Sciences* de 1968 ni en la obra colectiva dirigida por Jacques Le Goff y Pierre Nora en 1974, *Faire l'histoire*, así como tampoco en el libro de Raymond Williams *Keyword. A Vocabulary of Culture and Society*, de 1976). En el

el objetivo de los estudios sobre la memoria colectiva es dar significado a las políticas de la memoria, es decir, al discurso político acerca del pasado y a los cambios habidos en este, en función de las circunstancias específicas del presente (Ruiz Torres 2007: 17). En 1996, a partir de la aparición del libro de Paloma Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, la historiografía española comienza a sumarse al estudio de los discursos públicos sobre el pasado, construyendo referentes conceptuales tales como *memoria oficial*, *memoria de los vencidos*, *memoria de la transición*, *memoria reparatoria*, etc., y virando definitivamente el objeto de estudio desde la historia hacia la memoria. La Guerra Civil y el franquismo, en este sentido, nunca dejaron de ser objetos de investigación, es decir, no existe el pretendido olvido o silencio en torno al pasado del que tanto se habla y se escribe en la actualidad, sino que se observa el cambio de foco referido. En cuanto a los discursos públicos sobre el pasado (los de los medios de comunicación y del ámbito político), se puede afirmar junto con los historiadores Pedro Ruiz Torres y Enrique Gavilán que en esta esfera la atención prestada a los aportes de la historiografía ha sido muy escasa (Ruiz Torres 2007: 18 y Gavilán 2004: 56), y es por eso que se insiste tanto en el problema del olvido y de la amnesia colectiva. A diferencia del enfoque historiográfico, los discursos públicos de la memoria aluden a una memoria del pasado a tal punto objetivada que resulta inamovible. La *recuperación de la memoria histórica* equivale a disponer de una memoria objetiva y de una verdad histórica supuestamente silenciadas durante los años del franquismo y de la transición democrática, y ahora sacadas a la luz por políticas públicas integradoras y reparadoras (Ruiz Torres 2007: 17-18 y Gavilán 2004: 57). Es especialmente ilustrativo de la estrecha relación entre la construcción de la memoria colectiva y el consumo de bienes culturales, en el marco de las directrices del discurso público dominante, el ejemplo proporcionado por el libro escrito por la historiadora Fernanda Romeu *El silencio roto: mujeres contra el franquismo*, que fue

caso de España, habría que esperar todavía más para que el término se introdujera una vez que hubo penetrado profundamente en el debate historiográfico europeo y estadounidense de la década del ochenta. Los volúmenes colectivos *La Guerra de España*, editado por Edward Malefakis y publicado en 1986, y *La Guerra Civil Española 50 años después* editado en 1985 por Manuel Tuñón de Lara, no contienen ningún trabajo dedicado a la memoria de la guerra, con excepción del capítulo final del segundo libro, escrito por Tuñón de Lara, que lleva como título "Memoria colectiva de la guerra" y que se dedica por primera vez en la bibliografía española al modo en que el conflicto quedó materializado en (o también ha ido borrándose de) la memoria colectiva (Ruiz Torres 2007: 16).

resultado de una investigación acerca de las mujeres represaliadas durante la dictadura, elaborada mediante los métodos de la historia oral, llevada a cabo en una serie de entrevistas a mujeres testigos entre 1989 y 1991 (Corredera González 2010: 38). En aquel momento el escaso interés social y el consecuente bajo rédito económico de una investigación de ese tipo se vio reflejado en las negativas de varias editoriales de aceptar el libro, que debió ser publicado por la propia autora en 1994. Una década más tarde, el volumen, reeditado por la barcelonesa Ediciones de Intervención Cultural (Romeu 2002), engrosa la lista de libros de historia, testimonios, autobiografías, documentales, teleteatros y novelas sobre el destino de los vencidos de la Guerra Civil y ha inspirado el *film* de Montxo Armendáriz *El silencio roto*, estrenado en el año 2001.

Atendiendo a la esfera pública y mediática, en su análisis del fenómeno de *obsesión memorialística*, José Colmeiro plantea la hipótesis de que el frenesí museístico y celebratorio de la cultura española de fin de siglo no es otra cosa que la prueba de la debilidad de la memoria y de la fragilidad y fragmentación de la identidad cultural (2005: 33). Esta ambivalencia, de hecho, reflejaría la paradójica relación de identidad entre la amnesia histórica y el ritual conmemorativo, que el autor describe como “síndrome pendular” de las sociedades posmodernas, en las que la función de la memoria colectiva ha sido sustituida por el discurso de la historia (2005: 32). La memoria colectiva española, desde este punto de vista, se convierte en un objeto más de consumo en el contexto de la sensibilidad coleccionista y nostálgica de la posmodernidad (2005: 22), borrándose el potencial crítico en un tipo de visión del pasado que privilegia la nostalgia y lo reviste de inocencia ahistórica (2005: 24). Los ejemplos este tipo de manifestaciones son incontables, pero baste mencionar el éxito arrollador de la teleserie *Cuéntame cómo pasó*, producida por el canal de televisión público TVE desde el año 2001, en la que a pesar del acercamiento realista que se ofrece acerca de los límites de la libertad existentes en la sociedad del franquismo tardío, su fijación en el *happy end* del presente democrático provocan que la Guerra Civil como origen de la dictadura y la consiguiente división entre vencedores y vencidos caigan rápidamente en el olvido (Bernecker y Brinkmann 2009: 289).⁶⁵ Otro

⁶⁵ Ya mencionamos en una nota al pie más arriba (nota 42) otra serie bastante exitosa, *Amar en tiempos revueltos*, que apareció como ejemplo del surgimiento en la sociedad del siglo XXI de un interés inédito en el pasado. Ambas producciones televisivas dan cuenta de la ambigüedad que intentamos describir en

caso de recuperación nostálgica y acrítica del pasado durante la década del noventa ha sido el éxito de ventas de *El florido pensil* publicado por Andrés Sopeña en 1994. En él se ridiculizan los valores del *nacionalcatolicismo* transmitidos en las escuelas estatales durante la dictadura, pero su función no es más que la de proporcionar entretenimiento. A partir de esta publicación, ha surgido toda una serie de reediciones de libros escolares y de catecismos sociales del periodo franquista cuya demanda social responde a un ansia generalizada de recordar la época franquista de una forma *ambiental* (Bernecker y Brinkmann 2009: 288-289). Las iniciativas institucionales durante la década del noventa (como por ejemplo las exposiciones de imágenes sobre la Guerra Civil del Archivo General de la Guerra Civil de Salamanca, creado en 1999 por el Ministerio de Cultura, y la exposición de fotografías de la guerra de Kati Horna, en la Universidad de Salamanca, de 1992) conviven de manera acrítica con la permanencia en lugares y edificios públicos de estatuas y símbolos franquistas y con la vigencia de la nomenclatura franquista en las calles de casi todas las ciudades.⁶⁶ Faltaría todavía algunos años para que en noviembre del 2004 el gobierno reciente de Rodríguez Zapatero ordenara por ley la retirada de todos los restos simbólicos del franquismo (Bernecker y Brinkmann 2009: 300). De una lógica similarmente acrítica participan las construcciones colosales de los años noventa (la Expo Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona, el Museo Guggenheim de Bilbao y la reestructuración de los Xacobeos) que tienen como objetivo la reafirmación desde el *marketing* cultural de la identidad nacional. Para Colmeiro, estas conmemoraciones institucionales conllevan procesos de mitificación, de reinvención de tradiciones y de falsificación de la memoria colectiva que encajan en las premisas del capitalismo globalizado (2005: 33).

De acuerdo con Tzvetan Todorov y su análisis crítico del caso francés y de otros países europeos, podría hablarse, también en el caso español, de un culto a la memoria excesivo y poco favorable tanto para la idea de justicia como para la propia memoria: el ritual memorialístico de los excesos del pasado no repercute sobre la

relación con la obsesión memorialística, la cual al tiempo que reivindica el pasado se sustenta sobre principios frágiles como el consumismo o la estética de la nostalgia.

⁶⁶ Bernecker y Brinkmann refieren que hacia principios del siglo XXI un recuento sistemático de la toponimia urbana en todas las capitales dio como resultado que pasados más de veinticinco años de la muerte de Franco y la restauración democrática aún predominaba en un 79% la continuidad con respecto a la simbología del régimen (2009: 296).

prevención de los excesos del presente (2000: 60), realidad que en España se observa en la excesivamente dura política defensiva contra la inmigración ilegal, especialmente aquella que proviene de los países pobres de África y Latinoamérica.⁶⁷ Sin embargo, el fenómeno de obsesión memorialística no siempre adquiere tintes improductivos. La perspectiva proporcionada por Andreas Huyssen (2007) en su análisis de la presencia mediática y del fenómeno globalizado de musealización del Holocausto, ocurrido con fuerza especial en Alemania y en los Estados Unidos a partir de los años ochenta, permite pensar en un tipo de articulación positiva entre los productos de la industria cultural, y su construcción e invención de la memoria, y las dimensiones de la percepción y de la vivencia de la temporalidad afectadas por el desarrollo sin precedentes de la tecnología y de los medios de comunicación en la época posmoderna. A pesar de ser el opuesto compensatorio generado por el fenómeno posmoderno de “obsolescencia planificada” (Huyssen 2007: 151), cuya dimensión temporal es la amnesia, Huyssen propone pensar en la nueva cultura de los museos y en la efervescencia mediática, artística e historiográfica sobre la memoria del pasado, no ya como meras formaciones reactivas cuya última función es el espectáculo y el entretenimiento pasajero de un público acostumbrado a consumir y desechar, y sí, por el contrario, como maneras eficaces de desacelerar la velocidad de la modernización, y como intentos válidos de establecer un contacto vital con el pasado que escape a la tendencia cultural posmoderna del lucro inmediato y de la política a corto plazo. Este punto de vista permite pensar en conjunto la memoria traumática y la del entretenimiento, en la medida en que ambas ocupan el mismo espacio público (2007: 25). Si la generación de los testigos directos del pasado está en vías de extinción, las nuevas generaciones sólo pueden acceder a algo del horror y de la singularidad del pasado por aproximación mimética, la que sólo puede ser alcanzada mediante la

⁶⁷ “En la actualidad”, afirma Todorov en el primer capítulo de *Los abusos de la memoria*, “ya no hay redadas de judíos ni campos de exterminio. No obstante, tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas. El racismo, la xenofobia, la exclusión que sufren los otros hoy en día no son iguales que hace cincuenta, cien o doscientos años; precisamente, en nombre de ese pasado no debemos actuar en menor medida sobre el presente. Hoy mismo, la memoria de la Segunda Guerra Mundial permanece viva en Europa, conservada mediante innumerables conmemoraciones, publicaciones y emisiones de radio o televisión; pero la repetición ritual del «no hay que olvidar» no repercute con ninguna consecuencia visible sobre los procesos de limpieza étnica, de torturas y de ejecuciones en masa que se producen al mismo tiempo, dentro de la propia Europa” (2000: 60).

reproducción de historias singulares que entran en tensión con la totalidad de la experiencia alojada en el pasado (2007: 159). En este punto, las aproximaciones desde los productos de la industria cultural como el cine, los teleteatros, e incluso —y especialmente— la literatura, permiten confrontarse con uno de los poderes esenciales de la memoria: el hecho de que, dada su naturaleza inestable y cambiante a lo largo del tiempo, pueda ser discutida y repensada desde nuevas perspectivas, aun desde los espacios que en otras franjas temporales la memoria colectiva había bloqueado (2007: 14), como ha sucedido con la sexualidad y las identidades no hegemónicas, entre ellas las de género. Por otro lado, las ficciones culturales sobre el pasado —y aquí la literatura y el cine son cruciales— pueden muy bien complementar el trabajo ‘serio’ emprendido por la historiografía, tal como propone Dominick LaCapra al comparar las reivindicaciones de verdad en uno y otro discurso. Las narraciones propias de la ficción aportan un discernimiento significativo acerca de fenómenos históricos que escapan a la sensibilidad del presente, como la esclavitud, el Holocausto y, en el caso español, la realidad de las víctimas de la Guerra Civil y de la dictadura. Ellas generan un tipo de sensibilidad y de emoción ante la experiencia que sería muy difícil de conseguir a través de los métodos documentales estrictos (LaCapra 2005: 38).

En esta investigación apuntaremos a convocar esta singular (y productiva) relación entre las representaciones literarias miméticas del pasado, producidas en el contexto más amplio de la comunicación de masas y la cultura del espectáculo, y el enfoque problemático centrado en la mirada de género cuya intervención obliga a repensar el pasado y la memoria actual acerca de éste desde una perspectiva no convencional, por lo tanto, reivindicadora (en algunos casos), productora de sentidos nuevos y ya no meramente nostálgica. Estas prácticas forman parte de un movimiento más amplio en el campo literario que, junto con algunas importantes creaciones cinematográficas del periodo, contribuyó durante la década del noventa (con significativos antecedentes de confrontación con el discurso oficial en las décadas anteriores) a la promoción de la memoria histórica reciente anticipándose, desde una esfera pública marginal, a la superación del pasado en el debate público del siglo XXI (Bernecker 2009: 70).

2.2.1. Estado de la cuestión. Literatura y memoria de la Guerra Civil y del franquismo en España. Desde la transición democrática hasta nuestros días

Apartándonos del punto de vista bastante extendido y simplificado acerca de la relativa ausencia de una literatura evocativa del pasado que aludiera a la Guerra Civil y al franquismo y de su repentina aparición en la escena pública sólo a partir de los últimos años del siglo XX y la primera década del XXI, expondremos en este apartado una breve reseña de la presencia del pasado en la novela (y, en algunos casos necesarios, en el cine) desde los últimos años del franquismo y el inicio de la transición a la democracia hasta la primera década del siglo XXI con el objetivo de dar cuenta del arraigo de un fenómeno que, es cierto, ocupa una centralidad avasallante en las preferencias editoriales de los últimos veinte años (Sanz Villanueva 2000), pero que sin embargo tiene sus antecedentes desde la inmediata posguerra (Cf. Betrand de Muñoz 1974). Nos referimos a la novela histórica, cuyo auge desde los años ochenta y, más acentuadamente, desde los noventa no ha cedido, situación que no es exclusiva de la realidad española, sino que también se experimenta en nuestras latitudes, por ejemplo, en el renovado interés que la literatura argentina ha venido demostrando hacia los vínculos entre ficción, memoria e historiografía. De manera global, incluimos en esta categoría toda clase de narrativa de cierta extensión (dejando a un lado el cuento) que aluda al pasado reciente español ya sea de manera documentada y fidedigna (mediante la utilización por parte del autor de fuentes documentales escritas, audiovisuales y orales), autobiográfica (es decir, las memorias personales e íntimas del autor acerca de la guerra y del franquismo), imaginaria (o que no persigue un respeto cuidadoso a la exactitud de los datos históricos consignados), o que mezcle todas o algunas de esas configuraciones entre sí y con otros géneros, como por ejemplo, con la trama policial (Sanz Villanueva 2000: 369-375 y 377, y Soldevilla Durante y Lluch-Prats 2006: 37). La descripción que sigue incorpora, además, el estado de la cuestión en materia de análisis sobre memoria colectiva y representación literaria, en el que se toman en cuenta los estudios más significativos al respecto. El objetivo de esta descripción es corroborar la prácticamente ausente reflexión, en el campo que nos interesa, acerca de los vínculos entre la memoria colectiva y la

problemática del género sexual y de las identidades no heterocentradas, según se presenta en las representaciones literarias españolas del último entresiglos.

En principio, y de acuerdo con la propuesta de periodización de Raquel Maciuci (2010), cabe dividir el periodo mencionado en dos fases, que resultan de las generalidades predominantes de dos grandes momentos temporales. En una fase previa a estas (es decir, anterior al año de 1975, cuando se inicia el camino hacia la democracia) se ubican autores que escribiendo dentro o fuera de España (desde el exilio republicano) siempre tuvieron a Franco y al régimen en su horizonte, de manera tal que la memoria de la guerra y de la dictadura constituían, en palabras de Maciuci, “una única línea del tiempo sin solución de continuidad” (2010: 22). La visión del pasado que en este tipo de producción predominaba era la de un tiempo siempre presente, y no la de un pasado visto desde el presente o distanciado de este.⁶⁸ El tratamiento de los hechos que dieron origen a la Guerra Civil y de los relacionados con la instauración del régimen autoritario formaba parte, en los escritores que pertenecían al bando de los *vencidos*, de un modo de resistir a ese régimen: “más que una reflexión sobre el pasado era un reclamo desde el presente” (Maciuci 2010: 23). Entre el grupo de escritores que simpatizaban (por conveniencia o por convicción) con el sector de los *vencedores*, en cambio, se producía una novela exaltadora e idealizadora de la guerra (Bertrand de Muñoz 1977: 200), generalmente de discutible valor literario.

2.2.1.1. Primera fase literaria: entre los setenta y los ochenta. La guerra como *tiempo otro*

Iniciada la decadencia del régimen que culmina con la muerte del dictador, y contando con un importante antecedente en 1966 cuando se publicara la Nueva Ley de Prensa que garantizaba libertad de prensa y de imprenta, a partir de la década del setenta se inicia la primera de las dos fases mencionadas, y en la que por primera vez la guerra y la posguerra comienzan a verse como hechos pertenecientes a un *tiempo otro*

⁶⁸ En el Capítulo 6 veremos ejemplos de este tipo de escritura en las novelas *Nada* de Carmen Laforet (1945), *Primera memoria* (1959) de Ana María Matute y *La plaza del diamante* (1962) de Mercé Rodoreda.

(Macciuci 2010: 23). Sin embargo, como señala Ulrich Winter al referirse a este periodo, todavía una buena parte de novelas está marcada por el traumatismo y la zozobra ante una realidad que no coincide con las esperanzas puestas antaño (2006: 10). Paulatinamente, no obstante, este paradigma se irá reemplazando por la “estetización y desrealización metaficcional de la Historia” (2006: 10) que daría cuenta del progresivo distanciamiento ideológico y biográfico de los autores con la contundencia de la violencia y de las privaciones vividas en el pasado por las generaciones mayores.

La mirada retrospectiva que comienza a predominar a medida que se avanza hacia la transición a la democracia se evidencia en novelas como *Memorias de un niño de derechas* (1972) de Francisco Umbral, *Las guerras de nuestros antepasados* (1975) de Miguel Delibes, *Libertad, libertad, libertad* (1977) de Juan Goytisolo, *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, *Si te dicen que caí* (1973) y *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Juan Marsé, *L’hora violeta* (1983) de Mercé Rodoreda y en películas como *Jo, papá* de Jaime de Armiñán (1975) y *La prima Angélica* (1973) de Carlos Saura, relatos todos en los que la visión hacia el pasado denota la creación de la conciencia de una época ya pretérita e históricamente concluida (Macciuci 2010: 25, Colmeiro 2005: 105 y Mainer 2000: 111).⁶⁹ Es importante señalar que avanzada la década anterior y coincidiendo con el debilitamiento represivo, el levantamiento parcial de la censura y la decadencia del régimen se escribieron decisivas obras que anticipaban la nueva relación con el pasado. Entre ellas, se encuentran la *Crónica sentimental de España* publicada por Manuel Vázquez Montalbán en la revista *Triunfo* en 1969, que en su visión crítica de la sentimentalidad popular de la posguerra anticipa una forma de hacer memoria que a partir de los setenta será hegemónica (Colmeiro

⁶⁹ Teniendo en cuenta las descripciones al respecto de José-Carlos Mainer (2000), otras novelas que se suman a esta breve descripción son *Discurso de Onofre* (1977) de Carlos Castilla del Pino, *Juan sin tierra* (1975) de Juan Goytisolo, *Recuento* (1973) de Luis Goytisolo y *Días de llama* (1979) Juan Iturralde (seudónimo de José María Pérez Prat) (Mainer 2000: 120-123). También cabe mencionar los fascículos y los libros dedicados a la historia, en muchas ocasiones apologética, del franquismo, que aparecieron al calor de la democracia: *La España de la postguerra (1939-1953)* de Fernando Vizcaíno Casas, *Francisco Franco. Un siglo de España* (serie de fascículos de la Editorial Nacional que aparecieron entre 1972 y 1973) de Ricardo de la Cierva, *Sociología del franquismo. Análisis ideológico de los ministros del Régimen* (1975) de Amando de Miguel; y la ingente edición de memorias de antiguos falangistas, como las de Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias*, publicadas póstumamente en 1976 y *Descargo de conciencia* (1975) de Pedro Laín Entralgo (Mainer 2000: 109-110).

2005: 112); la exitosa *San Camilo* 1936 de Camilo José Cela, en cuya dedicatoria inicial que responsabiliza de la Guerra Civil a las potencias extranjeras se anticipa el tratamiento contemporizador de la transición y la visión de la culpa compartida de buena parte de la literatura posterior (Macciuci 2010:24); la novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* (1966), que contribuye, como las anteriores, a determinar la “definitiva conquista de la guerra como Guerra Civil y el consecuente final de la Cruzada” (Mainer 2005: 99), y la culminación en 1969 de la trilogía *Los mercaderes*⁷⁰ de Ana María Matute con la novela *La trampa*, en la que no solamente se insiste sobre la distancia insalvable entre los que hicieron la guerra y las nuevas generaciones sino que además se simboliza la decadencia del régimen en la figura de una anciana autoritaria que no acaba de morir. En 1967, además, se publica en España la primera novela sobre la Guerra Civil escrita desde la perspectiva de un personaje republicano iniciando de este modo un nuevo periodo en la narrativa sobre el conflicto y sus consecuencias: *Las últimas banderas*, de Ángel María de Lera, en la que el protagonista es un soldado republicano, con importantes resonancias biográficas del autor, quien luchó por la República en Andalucía y fue uno de los tantos intelectuales presos durante el franquismo. Han sido los estudios pioneros de Marysse Bertrand de Muñoz los encargados de señalar estas primeras apariciones de una memoria no hegemónica en la novela española (Bertrand de Muñoz 1977: 200-201).

La década del ochenta abre paso a la aparición y consolidación de una primera generación de escritores no afectada directamente por la Guerra Civil y que se diferencia en el campo literario de la generación de los *niños de la Guerra Civil*, es decir, de los nacidos durante el conflicto y la primera posguerra (y que continúan durante esta década en pleno desarrollo creativo).⁷¹ Esta nueva ola de escritores se ve afianzada, además, en un discurso sobre el pasado que debe su cambio a dos acontecimientos cruciales del periodo: el fracaso del golpe de Estado de 1981⁷² y la llegada al poder del Partido Socialista en 1982 con la consecuente modernización y estabilización política del país. La tan repetida y lamentada *amnesia* que se adjudica al

⁷⁰ Compuesta, además, por *Primera memoria* (1959) y *Los soldados lloran de noche* (1963).

⁷¹ Como lo prueban el ciclo *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) de Juan Benet, las novelas de Manuel Vázquez Montalbán (*El pianista* de 1985 y *Galíndez* de 1990), o *Los jinetes del alba* de Jesús Fernández Santos (1984).

⁷² Ver nota 51.

proceso transicional y a los años del gobierno socialista no repercute en las filas literarias, así como tampoco en el cine de estos años,⁷³ en donde el pasado mantuvo una creciente y constante presencia. En sintonía con los lineamientos del posmodernismo estético (o, si se prefiere, del *neomodernismo* literario), que describimos más arriba, esta nueva novela focaliza en personajes y en situaciones cotidianos —muchas veces, de hecho en la mayoría de las veces, idealizados y mitificados a la postre—, y no en los “seres excepcionales y sobresalientes del arte heredero del romanticismo” (Macciuci 2010: 26-27). En este grupo se incluyen novelas como *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías y *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) de Eduardo Mendicutti.⁷⁴ En ellas los autores han buscado reconstruir aspectos del cotidiano de personajes vinculados a los sufrimientos del pasado histórico y rescatan, al mismo tiempo, la memoria de los seres que en mayor medida que otros fueron marginados por la historia y la historiografía, como los *maquis* refugiados en la montaña (en *Luna de lobos*) y los varones homosexuales y mujeres transgénero obligados a vivir una existencia falsa durante la dictadura (en *Una mala noche...*), o reproducen la dimensión comunicativa de la memoria colectiva mediante la construcción de una historia en la que el pasado reaparece mediante la indagación en los recuerdos de los otros o mediante la interacción con otros que ayudan al yo a recordar también (como sucede en buena medida con los personajes de las dos novelas de Muñoz Molina). El caso de *Corazón tan blanco*, leída como una alegoría de la transición (Pittarello 2006: 8), conecta al

⁷³ En relación con la producción cinematográfica (de ficción y documental) sobre la Guerra Civil y el franquismo, la década del ochenta dio a la luz importantes obras como la película documental *Madrid* (1987) de Basilio Martín Patino, que reconstruye la intrahistoria de Madrid y la Guerra Civil allí a través de la música popular; la película *La plaza del Diamante* (1982) de Francesc Betriu, basada en la novela de Mercè Rodoreda (1962) y en la que se restituye también la microhistoria de la guerra y la posguerra a través de la vida cotidiana de una mujer esposa de un miliciano en Barcelona; *La vaquilla* (1984) de Luis García Berlanga (con guión conjunto con Rafael Azcona), primera comedia sobre la Guerra Civil en la que la construcción mítica del heroísmo queda desactivada mediante el retrato de un frente de trincheras donde los soldados de ambos bandos conviven despreocupadamente; y *Las bicicletas son para el verano* (1984) de Jaime Chavarrí, basada en la obra de teatro de Fernando Fernán Gómez (1978) y en la que se retrata la vida durante el Madrid sitiado de la guerra (Cf. Colmeiro 2005 y Mainer 2000). Abundan, como se observa, las adaptaciones de novelas sobre la guerra y la posguerra, como *Luna de lobos* (1987) de Julio Sánchez Valdez (basada en la novela de Julio Llamazares de 1985), *El hermano bastardo de Dios* (1986) de Benito Rabal (basada en la novela de José Luis Coll de 1985) y *Si te dicen que caí* (1989) de Vicente Aranda (basada en la novela de Juan Marsé escrita en 1973).

⁷⁴ Esta última novela será trabajada en el Capítulo 5.

lector con el pasado oscuro —y también silenciado— de un antiguo y corrupto funcionario de la dictadura a través de las indagaciones de su hijo, un hombre adulto que recupera el pasado desde un presente aparentemente superado. Una vez más, el recuerdo es mediatizado y se incorpora a una trama de indagación (al igual que en las novelas de Muñoz Molina) que no sólo es característica de la nueva narrativa española (Cf. Oleza 1993 y 1996) sino que además da cuenta de la definitiva distancia de los protagonistas (y de los autores de estas novelas) hacia un pasado protagonizado por *otros*.

2.2.1.1.1. La novela del desencanto

Un aparte corresponde hacer para mencionar, dentro del *corpus* de la narrativa sobre el pasado reciente, la publicación de un grupo de novelas que los estudios críticos han agrupado en torno a la idea del *desencanto* y cuyos argumentos precisamente denuncian el desencanto, la apatía y la acomodación al sistema por parte de los jóvenes que durante la década del sesenta militaron en la izquierda (Valls 2003: 44). Como señala José Carlos Mainer, uno de los orígenes del clima intelectual del desencanto radica en el cambio decisivo que sufrió la consideración del intelectual en la vida social luego de la victoria del PSOE en las elecciones de 1982 (2000: 87). Si desde los años sesenta hasta los primeros momentos de la transición democrática los intelectuales alcanzaron un prestigio “como encarnaciones fidedignas de la conciencia colectiva” (2000: 87), no puede afirmarse lo mismo una vez que la instalación de la democracia hiciera prácticamente imposible la independencia del intelectual respecto de las estructuras del poder político. La creación del *Estado cultural* o de la plena intervención del Estado en la cultura —imprescindible, por otro lado, ya que sin la intervención de los fondos estatales en la cultura el desarrollo del nuevo estilo de vida europeo habría sido imposible—⁷⁵ significó la “domesticación política” de los

⁷⁵ “Por una parte, a la altura del decenio de los ochenta se hacía patente que sin la intervención de los dineros del Estado en la cultura cosas tan gratas y habituales como una temporada de ópera, una programación teatral estable, la existencia de un cine europeo de calidad, la concepción misma de la televisión como herramienta de cultura, la proyección exterior de una cultura nacional o las grandes exposiciones retrospectivas (signo externo de la magnificencia de la postguerra mundial) resultaban objetivos sencillamente imposibles” (Mainer 2000: 88).

intelectuales y propició una generalizada tendencia hacia la “frivolidad y el compadreo” (2000: 88) muy bien retratada por Manuel Vázquez Montalbán en su novela *El pianista* (1985) en la escena del *show* de travestis en un local nocturno de los años ochenta durante la *movida* barcelonesa en la que conviven frívolamente funcionarios del nuevo gobierno con artistas e intelectuales integrados, o en vías de integración, al nuevo diseño cultural estatal. En las novelas del desencanto se pone de manifiesto precisamente la desilusión entre las esperanzas puestas en el cambio político (y el riesgo asumido en el pasado durante la militancia antifranquista de la clandestinidad) y los derroteros de la vida española y de muchos de los intelectuales de izquierda a medida que la democracia iba asentándose (Valls 2003: 44). La contundencia de esta temática promovió un número importante de novelas y de cuentos,⁷⁶ con un temprano interés demostrado en novelas anteriores a la década del ochenta, como *Luz de la memoria* (1976) de Lourdes Ortiz, en la que el protagonista, un antiguo preso del régimen de los sesenta, termina su vida en Ibiza, en la inacción absoluta y absorbido por el alcohol y las drogas.⁷⁷ El tema es abordado reiteradamente en las novelas de Manuel Vázquez Montalbán, como en *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), *El viaje o los cadáveres exquisitos* (1989) y la ya mencionada *El pianista* (1985); y aparece, según reseña Fernando Valls, en *La Quincena Soviética* (1988) de Vicente Molina Foix, en *Los dioses de sí mismos* (1989) de Juan José Armas Marcelo, en *Historia del no* (1989) de Mercedes Soriano, en *La tierra prometida* (1991) de José María Guelbenzu y en la narrativa de Rafael Chirbes.⁷⁸

Como veremos en el análisis de *Luna lunera* de Rosa Regàs durante el Capítulo 6, esta novela forma parte de este subgrupo narrativo en que se realiza una crónica de

⁷⁶ Fernando Valls afirma, al respecto, que “desde la Guerra Civil pocos acontecimientos históricos habían despertado tanto interés entre los escritores españoles” (2003: 45).

⁷⁷ Otras novelas que tempranamente habían prestado atención al contraste entre la esperanza de cambio y el presente acomodaticio son *Recuento* (1973) de Luis Goytisolo y *Visión del ahogado* (1977) de Juan José Millás (Valls 2003: 46-47).

⁷⁸ En *Mimoun* (1988), *En la lucha final* (1991) y *La buena letra* (1992) de este último autor se leen el proceso de ‘vampirización’ por el poder de la generación de los rebeldes de antaño; y en *La larga marcha* (1996) en la que la segunda de las generaciones retratadas se convierte en víctima de “un proceso de alienación, al no saber conciliar sus necesidades vitales con sus sueños políticos” (Valls 2003: 52). Otros autores que han reflexionado sobre el desencanto son Manuel Vicent, Andrés Trapiello, Isaac Montero y Belén Gopegui (Valls 2003: 53-55).

los resultados psicológicos de la transición a la democracia, ya que representa el choque entre los sueños prometidos y la sordidez del presente democrático, así como el impresionante olvido de la Guerra Civil y de sus víctimas que la sociedad experimentaría a partir de los años sesenta. Esta tensión constituye una de las líneas que atraviesan el relato, mostrando con contundencia el fracaso absoluto de una generación que desde la clandestinidad había estado involucrada con el destino de su país, desde el fracaso del treinta y nueve, pero que nada puede hacer ante la realidad de la nueva España modernizada y la impresionante despolitización social ligada a ella. El pesimismo se extiende a los descendientes de esta generación, quienes no encuentran a su alrededor cauces colectivos que reencaminen políticamente la deseada y temida libertad, cuestión que es expresada plásticamente en la escena final en que los cuatro hermanos caminan a la deriva. La perspectiva de una mujer adulta que evoca fragmentariamente el recorrido de su historia personal como niña y adolescente hija de republicanos recupera para la narrativa del desencanto las experiencias doblemente invisibilizadas por el discurso memorialístico —por ser niña y mujer—, de manera tal que esta tendencia en la literatura de la memoria resulta originalmente enriquecida.

2.2.1.2. Segunda fase literaria: desde los noventa en adelante. Generación de los nietos de la Guerra Civil. La memoria como patrimonio

Retomando la división en dos fases que, siguiendo a Macciuci (2010), expusimos al comienzo de este apartado, observamos cómo partir de mediados de la década del noventa la presencia de la Guerra Civil y del franquismo en la literatura experimenta una proyección inusitada, relacionada en buena medida con la reacción del campo intelectual ante la actitud, que señalamos antes, marcadamente derechista del gobierno del Partido Popular. Asimismo, intervienen las resonancias de una tendencia de orden mundial, también indicada páginas atrás, hacia la conmemoración de las víctimas de los sistemas dictatoriales y del Holocausto alemán que venía ocurriendo desde la década anterior. Por otro lado, la Guerra Civil y los años más oscuros de la represión franquista cuentan cada vez con menos testigos directos, situación que,

desde un punto de vista ético y político, obliga a una urgente reparación de las víctimas todavía vivas, por un lado, y, por el otro, desde una perspectiva cultural, a una necesidad de registrar las experiencias individuales de ese pasado, que convive sin problemas —nutriéndolo y sirviéndose de sus réditos— con el nuevo mercado cultural y mediático de la memoria.

Raquel Macciuci señala que la literatura de este nuevo periodo (que abarca hasta los años presentes) da cuenta de su permeabilización a la agenda política, cultural y científica españolas activamente dedicadas a la búsqueda de saberes específicos para dar respuesta a las todavía pendientes preguntas sobre el pasado,⁷⁹ y que los lustros anteriores habían pospuesto en pos de la preservación de la incipiente democracia y porque la memoria histórica nacional no registraba el mismo interés público que al finalizar la centuria (2010: 29). El escritor se convierte a partir de ahora en “una suerte de escáner de la sensibilidad social ante las deudas de la memoria y en un intérprete de las voces del pasado” (2010: 30), apartándose en muchas ocasiones de la trayectoria literaria anterior (como sucede con la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina* publicada en 2001, con *El corazón helado* de Almudena Grandes, del año 2007, y con la escritura de Dulce Chacón a partir de *Cielos de barro*, aparecida en el 2000 [2010: 30-31]). El motor de las novelas empieza a ser la conciencia de una deuda directa con el pasado traumático que obliga a la asunción de posiciones explícitas por parte de los autores (2010: 31), las cuales se integran además al diálogo extraliterario que mantienen los autores entre sí y con sus lectores en otras plataformas discursivas como las del articulismo o columnismo en la prensa periódica, el *blog*, las conferencias y las presentaciones televisivas, entre otras. Esta toma de partido determina posiciones discursivas que devienen, no obstante la fuerza del reclamo que transmiten, de un proceso personal y heredado de intelectualización del pasado o, como observa Jordi Gracia, se trata de un tratamiento literario de la guerra y

⁷⁹ Como indicamos páginas atrás, el desarrollo de una nueva historiografía abocada a la reconstrucción del pasado mediante fuentes orales y testimoniales, así como el incipiente interés por las universidades en el conocimiento científico del pasado (manifiesto en las celebraciones de congresos y en la publicación de tesis doctorales y de estudios que serían en las indagaciones posteriores referencia obligada, como los de Aróstegui 1988, Aguilar Fernández 1996, Olábarri y Capistegui 1996 y Cuesta Bustillo 1998 [Macciuci 2010: 29]) impulsan el interés de los escritores y las escritoras en la práctica de documentarse para producir sus narraciones, siempre en torno a un tema dominante: la Guerra Civil y la represión franquista, vista en la mayoría de los casos desde el punto de vista de personajes republicanos o de sus descendientes.

de la posguerra como asuntos de cultura y de historia, así como de ética y de inteligencia (2000: 212). La desactivación de los dos ejes que dividieron hasta las décadas anteriores la intelectualidad española, el de la asunción de la guerra como culpa por parte de los vencedores y el que la recuerda como “irrecuperable razón usurpada” por parte de los vencidos, destituye al pasado del dramatismo social que lo caracterizó para transformarlo en un relato “colectivamente identificador” (2000: 212). Es por esa razón que novelas de la generación de los *nietos de la Guerra Civil*, cuyos argumentos en principio apuntan a exhumar historias y destinos silenciados vinculados con quienes perdieron la guerra, y a presentarlos como ejemplos de virtud, heroísmo y ética, se permiten también alojar un relato compensatorio respecto de la demonización del bando nacional rescatando aisladamente figuras virtuosas —reales o ficticias, pero siempre ejemplares—, cuya memoria equilibra la visión maniquea del pasado. Esto sucede, por ejemplo, en la construcción éticamente generosa del soldado de la División Azul, Eugenio Sánchez Delgado, en *El corazón helado* de Almudena Grandes o en la biografía del funcionario franquista Juan Luis Beigbeder, militar y político en Marruecos y luego Ministro de Asuntos Exteriores del gobierno dictatorial, que realiza María Dueñas en su reciente *El tiempo entre costuras* (2011).

De acuerdo con los análisis de Claudia Jünke (2006) sobre los procesos de estetización del pasado traumático en el cine y la literatura contemporáneos, una de las singularidades de la Guerra Civil española a lo largo del tiempo ha sido la imposibilidad práctica de que su memoria pudiera funcionar como punto de referencia de una comunidad homogénea, dada su condición de *guerra entre hermanos*. A esa radicalidad se suma la particular situación española, marcada por una tensión entre una nación y diferentes comunidades históricas cuyos modelos de identidad colectiva difieren entre sí (2006: 105). En este sentido, la labor de la literatura, y de buena parte del cine producido en las últimas décadas, ha sido la de reconstrucción de los acontecimientos del pasado como posibles puntos de referencia comunes y simbólicos para un grupo amplio de receptores, superando las tradiciones memorialísticas en conflicto. Para que esto ocurra, la Guerra Civil ha debido de transformarse en una categoría cultural despolitizada que funciona ya no como acontecimiento histórico contextualizado en un conflicto aún vigente, sino cristalizado en una memoria colectiva

y consensuada que prescinde afortunadamente de polarizaciones políticas e ideológicas (2006: 105). Como lo sugiere el concepto *lugares de memoria* (*lieux de memoire*) acuñado por Pierre Nora, existe una ambivalencia constitutiva en los objetos y discursos representativos y conmemorativos del pasado (en este caso, la literatura, entendida también como lugar de memoria [Winter 2006: 14]) en los cuales se cruzan y conviven la historia como anulación de la memoria o como la desaparición de la memoria espontánea, por un lado, y por el otro la memoria como latido aún persistente de una vida simbólica que se conecta sin mediación con el pasado individual y colectivo (Nora 1984: 22-23). En el Capítulo 3 de esta tesis, retomaremos este importante concepto, que abrió un espectro de posibilidades nuevas para la historiografía reciente, entre las que se encuentra la posibilidad teórica del desentrañamiento de los vínculos entre la memoria colectiva o pública y las realidades de cada sujeto en particular devenidas de su identidad de género (cuya problemática se torna evidente cuando aquél asume una identidad *abjecta* o cuando sufre de limitaciones específicas relacionadas con las directrices de la relación unívoca entre sexo y género). Esta última dirección prácticamente se encuentra sin antecedentes en el campo de los análisis críticos sobre la literatura reciente sobre la Guerra Civil y el franquismo.

Retomando la argumentación iniciada más arriba, la transformación de la memoria colectiva en *patrimonio* permite por un lado la continuidad entre un presente y un pasado que va perdiendo testigos y sólo deja huellas o rastros que los historiadores y los novelistas rescatan, y, por el otro, garantiza cohesión y consenso social porque se trata necesariamente, la *memoria-patrimonio*, de una categoría cultural despolitizada (Nora 1997: 2210 en Jünke 2006: 102-103). A esto apunta en buena medida la mitificación heroica de los personajes de antaño, escindidos definitivamente de su contexto histórico para ser transportados a un presente en el que su función identificativa con el lector contemporáneo deviene de la universalidad de sus virtudes. Estos aspectos han sido estudiados en detalle por la crítica literaria más reciente (Cf. Mainer 2005, Luengo 2005, Winter [comp.] 2006, Gracia 2006, Macciuci y Pochat [comps.] 2010). Sirva de ejemplo el análisis de Claudia Jünke de las novelas *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas y *Soldados de Salamina* (2001)

de Javier Cercas. En ambas, pero de manera mucho más polémica en la segunda (cuyo punto de partida es la historia del fusilamiento fallido del escritor Rafael Sánchez Mazas, uno de los creadores de Falange), Jünke encuentra procesos de instrumentalización de la historia en función de intereses estéticos. La novela de Rivas, por su parte, representa, mediante referencias al contexto histórico de la Guerra Civil, un conflicto de carácter general *estetizado* en la relación entre prisionero y carcelero (que a su vez involucra la relación dialéctica entre el oprimido y el poderoso y que en definitiva aduce a la generalidad ahistórica de la lucha entre el bien y el mal), plasmado en las figuras de Herbal, un viejo carcelero que comunica sus recuerdos a una prostituta, y Daniel Da Barca, un antiguo médico defensor de la República a quien Herbal había vigilado durante años en distintas prisiones. Su despolitización, según Jünke, se refuerza por el hecho de que la acción de narrar —representada como objeto del enunciado en esta y otras novelas sobre el pasado, en la línea de la novela metaficticia (con un desarrollo especialmente importante en el último fin de siglo)— se convierte en sí misma en uno de los temas centrales de la novela (Jünke 2006: 117), situación que también es evidente en la novela de Cercas, en la que el proceso de escritura modela una figura de autor homologable con el mismo Javier Cercas, quien desarrolla en paralelo a la ficción historiográfica una ficción de sí como escritor comprometido con la verdad del pasado histórico.⁸⁰ En las dos novelas se llevan a cabo procesos de mitificación de personajes que lucharon por la República: Da Barca (en *El lápiz del carpintero*) sólo tiene características valoradas como positivas; en palabras de Claudia Jünke, “es atractivo, inteligente, elocuente y valiente y destacan su intelectualidad, compasión, altruismo y humanidad” (2006: 115), y además lucha sin descanso por sus ideales de libertad y de justicia. Estas características, sumadas a su falta absoluta de ambivalencia, lo convierten en una suerte de santo (2006: 115). Antoni Miralles (que en *Soldados de Salamina* personifica a un ex soldado

⁸⁰ Ana Luengo dedica un capítulo de su tesis doctoral a estudiar la construcción de imagen que lleva a cabo Javier Cercas en su *best seller*, demostrando la consecuente despolitización que esta novela conlleva, puesto que lo que queda en primer plano es la labor escrituraria y de inventiva antes que una verdadera confrontación con la historia (que resulta modificada en pos del efecto literario). La invención del personaje Miralles, soldado republicano y comunista que salvó a Sánchez Mazas de una muerte segura luego de que escapara del pelotón de fusilamiento, comunica, según Luengo (y también según Jünke), un interés literario más que histórico, anclado en las necesidades culturales de un presente en que la superación de las polaridades ideológicas del pasado domina los relatos culturales acerca del pasado (Luengo 2005: 233-256).

republicano), por su parte, no es otra cosa que un héroe republicano creado retrospectivamente mediante la literatura (2006: 121), cuya mitificación en el pasado (exaltada, al punto de condecorarlo como salvador de la democracia occidental, en la escena final de la novela en que camina envuelto en la bandera de la República francesa por el desierto africano) contrasta con la imagen del anciano escéptico que Miralles es en el presente (Luengo 2005: 252 y 255). Como se verá en el Capítulo 7 dedicado a la novela de Rosa Montero (*La hija del caníbal*), los procesos de mitificación de figuras que la historia ha dejado en el olvido pero que la literatura (y el cine) rescatan y modelizan tienen su origen en procesos más amplios de recuperación de la memoria colectiva que requieren de un análisis detenido de la situación presente (falta de heroísmo, valores efímeros, pérdida de proyectos históricos unitarios, etc.). En el caso de *La hija del caníbal*, la idealización de Buenaventura Durruti detectada en el discurso del personaje ficticio Félix (anarquista compañero de los históricos Durruti y Ascaso) es acompañada por la homologación de la identidad del anarquista derrotado —representada por Félix— con otro tipo de identidad, la femenina —representada por la narradora—, marginada por la historia más amplia (ya no circunscripta solamente a la de la Guerra Civil y de la posguerra), en un proceso de organización discursiva que convierte a la novela de Montero en un discurso original sobre la situación de la mujer en la España contemporánea.

La presencia en esta última fase narrativa sobre el pasado reciente de recursos metafictionales, es decir, que explicitan en la novela sus propios mecanismos de construcción y su naturaleza discursiva,⁸¹ es decir, artificial, y que, en un número importante de relatos, tematizan la historia —real o ficticia, o resultado de una

⁸¹ En relación con la metafiction como procedimiento narrativo con una impronta definitoria en la literatura de la última mitad del siglo XX, nos remitimos a las definiciones de Antonio J. Gil González, quien despliega una pormenorizada clarificación semántica del concepto, restringiendo su aplicación a aquellas prácticas o efectos que, en literatura y en arte, conectan las dimensiones de lo enunciado con el acto de su enunciación de acuerdo a dos direcciones posibles: en el primer caso, “cuando la voz narrativa induce el efecto de su identificación con la del *autor*” (2005: 16), quien queda así inscrito como figura textual del relato o “imagen ficcionalizada de sí mismo” (2005: 16), y que reflexiona sobre el proceso de creación, sobre su oficio, sus ideas sobre el arte o la literatura, sobre los personajes y sus avatares, sus mecanismos y recursos compositivos, el lenguaje, etcétera. Esta primera dirección se denomina *metafiction enunciativa* o *discursiva*. El segundo caso remite a la idea de que “la materia narrada pasa a formar parte, complementariamente, del acto de su enunciación” (2005: 17), proyectándose desde el ámbito de los personajes y de la historia la ilusión autogeneradora del discurso. Se trata de la *metafiction narrativa*, y en ella se sitúan los conceptos de especularidad, *mise en abyme*, autoconciencia del narrador o los personajes, metalepsis, etc.

combinación de ambos factores— de la escritura de la novela que el lector recibe — constituyéndose el narrador en un *alter ego* del autor—, corrobora la permeabilidad de los autores a los debates públicos sobre la memoria del último lustro del siglo XX y la primera década del XXI. La tarea del escritor requiere de un proceso previo de documentación, que en algunas novelas resulta tematizado en su argumento (como en *Soldados de Salamina*, en *Las esquinas del aire*. En busca de Ana María Martínez Sagi de Juan Manuel de Prada [2000] y en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado [2006]) o en la aportación de bibliografía y fuentes de documentación en los elementos paratextuales de las novelas (como el epílogo de *El corazón helado* de Almudena Grandes, las palabras previas de Rosa Montero en *La hija del caníbal* o la “Nota del autor” que cierra *Dientes de leche* de Ingacio Martínez de Pisón [2008]); situación que da cuenta del proceso de transformación de la memoria colectiva en memoria cultural (Assmann 2008)⁸² y de la natural distancia biográfica de los autores en relación con la materia narrada, que pasa a formar parte del conjunto más amplio de la novela histórica. En relación con este punto, Hans-Jörg Neuschäfer ha descrito el paso de una problemática existencial en el cine y la narrativa sobre la Guerra Civil y la posguerra de los años setenta y ochenta a una problemática epistemológica y poetológica, que puebla los textos de “dudas autorreflexivas y autocríticas” (2006: 146). El problema del grado de invención que este tipo de relatos tolera para no quedar alejados de la representación *auténtica* de la realidad fáctica aparece reflejado en los procedimientos descritos (2006: 146-147). La autenticidad del relato queda de este modo ‘certificada’ por la investigación y documentación llevadas a cabo, incluso cuando se trata de recopilación de testimonios orales, práctica que también la novela actual sobre la memoria se ocupa de tematizar.

2.2.1.2.1. Oralidad en la novela memorialística del último entresiglos

La presencia del discurso oral, generalmente a través de la incorporación directa de personajes testigos del pasado que comunican su experiencia a un narrador que la transcribe o la organiza dentro de la novela, es otra de las características más acusadas

⁸² En el Capítulo 3 desarrollaremos este concepto acuñado por Jan Assmann.

por este tipo de novelística. Al respecto, los estudios de Mechthild Albert (2002 y 2006), William J. Nichols (2006) y Mariela Sánchez (2010 y 2012) constituyen los más recientes puntos de referencia en la bibliografía específica sobre discurso literario y memoria colectiva en el campo español. La variedad de procedimientos para la apropiación de testimonios orales (documentables, inventados o ficcionalizados) es índice de la resistencia a la clausura de sentido historiográfico que exponen las novelas históricas del último periodo, ya que mediante ellos se pone en primer plano la ambigüedad e inestabilidad de los saberes narrados acerca del pasado (Sánchez 2010: 129) en un tipo de procedimiento que, no obstante, garantiza más que otros verosimilitud (Albert 2006: 21). Según Mariela Sánchez, existen distintos usos posibles asignables a los recursos de la transmisión oral desplegados en esta narrativa. En una parte de las novelas de las que se tiene registro, como *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (a las que habría que agregar como antecedente inmediato *La hija del caníbal* de Rosa Montero), la transmisión oral ficcionalizada en la trama acarrea un tipo de didactismo posiblemente deudor de esquemas narratológicos universales que “en el mismo gesto en el que atina a dejar de lado discursos monológicos instala parcialmente una nueva mitificación” (2010: 140). Para otro tipo de abordaje estético, el apego a las estrategias de la historia oral y su consecuente alejamiento de la etiqueta de *ficción* construyen un tipo de narrativa que peca de una “excesiva confianza en «recuperar» el pasado” con “el riesgo de que se pierda la dimensión de *construcción* propia de los trabajos de la memoria” (2010: 141). Sería el caso de la última parte de *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi* de Juan Manuel de Prada,⁸³ que se inscribe en los intentos de los escritores pertenecientes a una segunda o tercera generación (o los *nietos* de la Guerra Civil) por rescatar y habilitar las voces silenciadas por la historiografía y que en el presente están al límite de la desaparición (2010: 142). Según Mechthild Albert, el relato oral como medio a través del cual se articula la memoria comunicativa “refleja los fallos y las fantasmagorías propios de una memoria infiel, y corresponde por ello

⁸³ En este relato, de difícil adscripción genérica, un grupo espontáneo de investigadores se embarca en una búsqueda detectivesca de la biografía de Ana María Martínez Sagi, escritora borrada por la historia literaria. Las pesquisas se dividen en tres partes: en primer lugar se realizan averiguaciones y rastreos en bibliotecas y hemerotecas, en segundo lugar se leen sus libros y finalmente se tienen entrevistas con la anciana que serán transcritas en la última parte de la novela-biografía (Albert 2006: 23).

perfectamente al planteamiento de la nueva novela histórica” (2006: 22). Para Albert, la novela memorialística, mediante la instrumentalización del relato oral, se inscribe en la transformación de la memoria comunicativa —y puramente oral— en memoria cultural —aquella susceptible de perdurar durante siglos, por estar escrita y archivada (2006: 22). Por otro lado, el acto comunicativo que consiste en la unión de una persona de una generación pretérita con otra, cuya experiencia y psicología están ancladas en el presente del último entresiglos, contribuye de manera eficaz a fundamentar la identidad individual y colectiva de ambas partes (2006: 34).

Este aspecto, como veremos, está presente con una especial fuerza en la novela de Rosa Montero que forma parte de nuestro *corpus*. El proceso de comunicación de los acontecimientos ligados a la historia reciente de España a través del discurso oral del viejo Félix contribuye a la gestación de un nuevo tipo de identidad en Lucía, la mujer joven depositaria, por primera vez en la vida del anciano, de la historia de su pasado anarquista y de su exilio en México. De acuerdo con las propuestas de Sánchez arriba mencionadas, existiría en este intercambio un componente pedagógico diseñado y organizado por la misma autora en función de las potencialidades didácticas de su novela. Al mismo tiempo, las enseñanzas del anciano calan en la subjetividad de la interlocutora y narradora principal de manera tal que reformulan una serie de principios socio-culturales internalizados y asignados al género femenino. En este sentido, la novela de Montero incorpora un *plus* de sentido imposible, por su naturaleza de factura ‘masculina’, de detectar en las novelas de Cercas, Rivas o De Prada (en la de este último, especialmente evidente es el contenido ideológico que subyace al desvelamiento del secreto de la protagonista fruto de las pesquisas de los tres investigadores:⁸⁴ su prácticamente probada homosexualidad. En este punto, la información no agrega ni resta nada a la construcción subjetiva de un personaje estereotípico de una masculinidad intelectual y mentalmente segura de su lugar privilegiado en las relaciones de poder que atraviesan todas las relaciones humanas, aún cuando él mismo, *alter ego* del autor, aparezca como una figura de características ‘marginales’ o culturalmente ‘desvalorizadas’ —estudiante joven y sin recursos, y parco con las mujeres).

⁸⁴ Ver nota 83.

En la novela de Rosa Regàs, por otro lado, la oralidad es incorporada a través del discurso directo mediante la cita de las voces de las criadas de la casa que durante los años de represión franquista se contaban entre ellas, o a los niños —entre los que se integra la narradora— las historias del pasado más reciente. Se trata, también, de un discurso ficcionalizado, pero que aporta autenticidad a la memoria y que rescata, en la línea de los comentarios críticos reseñados, mediante el acto de “*cesión de voz*” (Sánchez 2010: 140) los hechos y las experiencias individuales que en el pasado *no contaron*. Estas inserciones forman parte de un discurso evocativo y marcadamente fragmentario, que surge en el desorden de una conciencia que, mediante la recuperación de sus recuerdos y de sus lagunas (muchas de ellas inabordables), persigue la integración en un presente del que se percibe ajena. La puesta en primer plano de la fragmentariedad caótica del acto de recordar se refuerza por el hecho de tratarse de la actividad de una conciencia que es percibida y representada como *femenina*, y que en ese sentido se inscribe en un estilo discursivo y epistemológico con características particulares y con una tradición creciente en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX, analizada en parte por Birute Ciplijauskaitė (1988) en su estudio sobre la novela autobiográfica femenina, y algunos de cuyos ejemplos abordaremos en el Capítulo 6. Las voces de las criadas, seres subalternos y prácticamente ausentes en la historiografía escrita, vibran en la conciencia de la narradora constituyendo una porción no menos importante en la construcción de su identidad que la del abuelo poderoso y represivo con la que aparecen contrastadas, portador de la voz unívoca de la memoria oficial. Esta pluralidad da cuenta de uno de los aspectos de la representación *femenina* del yo, estudiados por la crítica literaria feminista: el carácter colectivo de su constitución, opuesto a la mitología fundante del sujeto (masculino) unificado (Smith 1993: 395).

El análisis de William Nichols acerca de la convivencia de dos configuraciones en pugna en la novela de Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (en la que la escritura periodística del personaje Sousa se presenta en tensión con la voz del personaje Herbal), concluye con la idea de que la construcción de un espacio lingüístico nuevo, constituido por la tradición oral —el habla y el recuerdo individuales, marginales y borrados por la historiografía y la memoria oficial— y por la escrita —en última

instancia, representada por el acto de escritura de la novela en sí— permite la unión (y la persistencia) de la memoria personal con la colectiva (2006: 161-162). En esta perspectiva, que retoma la contraposición de Benjamin entre *novelista* y *narrador* (2006: 156) y que se instala en la línea de la historiografía desarrollada por Hayden White y Michel de Certeau, quienes notaron la supresión de voces propia de cualquier proyecto historiográfico (2006: 160), se muestra la narración oral en función de sus efectos subversivos de la esencia estática de la escritura (2006: 159). La “memoria vivida” individual prospera en lugares marginales (como el club de Fronteira donde se desarrolla la escena entre Herbal y la prostituta portuguesa e ilegal) mientras que los espacios oficiales la “sofocan” al imponer una memoria colectiva “aprendida” (2006: 159). La marcada oposición entre la *marginalidad* de la memoria individual (sólo transmisible mediante la vía oral) y la oficialidad de la memoria pública es uno de los temas que abordaremos en el análisis extenso de la novela de Eduardo Mendicutti, *El palomo cojo*. En ella queda representado el universo marginal de la homosexualidad infantil y masculina cuya evocación, en la conciencia de un sujeto que recuerda, remite a su entrelazamiento con la subjetividad devenida del saber popular sólo asequible a través de la vía oral. La presencia de la voz de Mary, la criada que atiende al niño que, ya adulto, recuerda su iniciación en una sexualidad disidente, y de la voz interior del narrador —modelada por aquellas otras que no han dejado huella escrita de ningún tipo— deja registro del habla coloquial y vulgar (soez) de Andalucía, al tiempo que constata la profunda ligazón entre el descubrimiento de la diferencia —en el seno de una familia acomodada y franquista— y el lenguaje como vehículo de conocimiento y de construcción de identidades. En este punto la oralidad se reviste de una función que trasciende la marca diferencial de lo individual opuesto a —y borrado por— la oficialidad de lo colectivo, ya que delimita y define una experiencia abyecta no sólo para la memoria colectiva sino también para la tradición literaria, cuyo tratamiento de la homosexualidad aún es periférico.

2.2.1.2.2. Necesidad de *verdad* en la novela memorialística del último entresiglos

La vertiente literaria que Navajas caracteriza como *neomoderna* (Navajas 1996) atraviesa las novelas de este último periodo incorporando en ellas un *ethos* moral que permite referirse a un reencuentro de la narrativa (y del discurso) con la *verdad* y la *responsabilidad* éticas. Este punto en particular ha sido trabajado por Antonio Gómez López-Quiñones (2006), quien se ha detenido en los procesos de construcción de figuras de intelectuales, en distintas novelas escritas a partir de finales de la década del noventa,⁸⁵ comprometidos en reivindicar la historia de la Segunda República y en responder a los olvidos de la “banal” y “festiva” cultura de la transición (2006: 94-95). Los personajes de ese grupo de novelas⁸⁶ son representativos del estrato socio-cultural de los intelectuales (universitarios, profesores, periodistas y escritores) que muestran su profundo descontento ante la falta de vigor con que el presente de la sociedad del ocio y de la información se relaciona con las historias de sus antepasados (2006: 94). El marcado aislamiento que caracteriza esos emprendimientos, generalmente actos solitarios de acopio bibliográfico y peripecias detectivescas que persiguen un conocimiento cabal del pasado reciente, subraya la independencia política e institucional de estos personajes durante la serie de acciones mediante las cuales llevan a cabo sus indagaciones históricas (2006: 93), y permite a Gómez agrupar a estos personajes bajo el concepto de “comunidad de elegidos” (2006: 94). Esta idea da cuenta de una nueva y comprometida modalidad de “*intelligentsia*” que se hace cargo de las exigencias morales del presente y que viene a corregir el falso cosmopolitismo que caracterizó la narrativa española de los años ochenta (2006: 94-95)⁸⁷ y la representación de la historia llevada a cabo en la fase posmoderno-vanguardista de la novela (Benet, Cela, Juan Goytisolo...), en la que la ficción quedara entronizada como

⁸⁵ Nos referimos en particular a la primera parte del estudio de Gómez (2006), en el que el crítico analiza las novelas *El nombre que ahora digo* de Antonio Soler (1999), *Las guerras de Etruria* de Julio Manuel de la Rosa (2001), *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2000), *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, *La sangre ajena* de Manuel de Lope (2000) y *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza* de Javier Marías (2002).

⁸⁶ Ver nota anterior.

⁸⁷ En este punto en particular, Gómez hace referencia a las evaluaciones de Eduardo Subirats (2002) acerca de la cultura española postransicional, en la que señala con especial énfasis la fascinación por “la gran urbe” y “la seducción de un caos y una irracionalidad torpemente patética, y un culto insidioso y torpe de lo efímero” (Subirats 2002: 8).

valor absoluto, en desmedro de la verdad y la verificabilidad, necesarias en un fin de siglo que percibe los peligros que el borramiento de la historia implican para la identidad española en la era globalizada. Por esa razón, las novelas sobre la memoria escritas en torno al último entresiglos son novelas sobre el presente, “un presente que busca un espacio digno para los recuerdos sobre la Guerra Civil” (2006: 97) y que decide encararse con el pasado desde la convicción de que es posible aspirar a algún tipo de verdad histórica (2006: 99). Dicha orientación contrasta, además, con la novela de la posguerra que estudiara David Herzberger (1995), entre cuyos representantes más sobresalientes se encontraron Juan Goytisolo, Juan Benet y Camilo José Cela, quienes enfatizaban en el carácter tanto constructivo como creativo del pasado y de la historia (Herzberger 1995 en Gómez 2006: 97). Por el contrario, la nueva generación de escritores noveliza “el triunfo de la investigación bibliográfica y de la obtención de testimonios” (Gómez 2006: 98) creando narraciones que se preocupan por mostrarle al lector el respaldo metodológico que las sostienen (2006: 98). De todos modos, precisa Gómez, la verdad histórica transmitida por la novela contemporánea no responde a un modelo absoluto y autosuficiente de verdad, sino a versiones de la verdad que han sido cuidadosamente armadas, mediante trabajos escrupulosos y responsables de investigación y de obtención de testimonios, que quedan, como se ha dicho, tematizados en la novela (2006: 99).

El problema de la verdad, o el surgimiento de una voluntad de verdad en la novela actual sobre la Guerra Civil y el franquismo, ha sido también objeto de análisis por parte de otros críticos: Gonzalo Navajas (1996 y 2004), Joan Oleza (1996), José María Izquierdo (2001), Ignacio Soldevilla Durante y Javier Lluch Prats (2006), y Francisco Caudet (2006), por ejemplo, han indagado diversas novelas o grupos de novelas bajo el supuesto común de que la reivindicación del pasado supone un deseo de verdad que reconecta la literatura contemporánea con la tradición moral española y la posiciona de una manera crítica ante la falsificación de la historia y el déficit ético de las sociedades neoliberalistas del presente. Para Gonzalo Navajas, la literatura de los albores del siglo XXI que se escribe desde el imperativo axiológico que surge en respuesta a la ausencia de memoria histórica, permite hablar del surgimiento de una nueva temporalidad que remite a la historia el enraizamiento de las experiencias del

presente, y que se opone a la hegemonía del marco epistémico prevaleciente, caracterizado por “la negación o el olvido de la historia, la inserción global, la disgregación del inconsciente social colectivo, la concentración en la individualidad” y “el predominio de la comunicación visual y auditiva” (2004: 115). Navajas reitera un lugar común en los análisis de los estudios críticos españoles sobre esta temática: la relación entre la nostalgia del pasado y las carencias manifiestas del presente. El acto de recordar y el de rescatar historias de grandeza vinculadas a la defensa de la Segunda República y a las vejaciones soportadas durante la posguerra compensa narrativamente la carestía heroica y ética de la sociedad burguesa, democrática, posmoderna y consumista del tiempo presente (Navajas 2004: 17; y también Gómez 2006 e Izquierdo 2001). El modo nostálgico que prevalece en este periodo novelístico permite procesos de aserción individual que posibilitan el reencuentro, siquiera parcial y temporal, entre el yo y su verdad, y que incluyen posibilidades imaginarias de mejoramiento personal (Navajas 1993: 112). Para el crítico que acuñara el concepto de narrativa *neomoderna*, el pasado proporciona verdades que los sujetos encargados de recuperarlas transfiguran a partir de sus subjetividades diversas, incluso fragmentarias (1996: 28). La perspectiva de José María Izquierdo, al respecto, se mantiene dentro de esta línea de análisis. Para este investigador, el carácter moral de la literatura memorialística escrita durante las últimas dos décadas del siglo XX se basa en la crítica de la hegemonía del presente que defiende el “pensamiento único” (2001: 112), concepto acuñado por Ignacio Ramonet (1998) y con el que caracteriza “el relativismo de la validez cognoscitiva del método historiográfico al que a través de la teoría del discurso se le vincula al fictivo de la narrativa”, así como el “pragmatismo ético”, el “eclecticismo político” y el “cuestionamiento posmodernista de la existencia de las ideologías” (Izquierdo 2001: 3). El modelo sincrónico prevaleciente en la sociedad de la información y de la globalización genera una “falsa percepción de la realidad” que anula el aspecto diacrónico e histórico del modelo de crecimiento humano (2001: 104), problema que en España se duplica, dado que al cuestionamiento del modelo histórico se le suma el proceso sistemático de olvido y manipulación “oficialista” del pasado (2001: 105).⁸⁸ La recuperación de una concepción del tiempo como duración, aunque

⁸⁸ Izquierdo hace referencia, claro está, a la manipulación de la memoria colectiva (término que no

suceda en *corpus* narrativos autoconscientes de su carácter literario, es decir, *construido*, y que privilegian una concepción privada y subjetiva de la memoria, repone un tipo de intencionalidad, existencial y moral (2001: 111), que irrumpe como diferencia sustantiva en el paradigma presentista posmoderno.

2.3. Conclusiones I. Literatura, representación y género

Como se observa en las argumentaciones hasta ahora descritas, en el volumen de los estudios críticos sobre la literatura española de la memoria del último cuarto del siglo XX y de principios del siglo XXI conviven distintas (y disímiles) perspectivas teóricas que basculan entre los presupuestos constructivistas del posestructuralismo (visible en las lecturas de la recuperación del discurso oral en la novela como índice de la imposibilidad de clausura de sentidos, herencia además de la historiografía de H. White y de M. de Certeau) y la confianza en el retorno de cierto humanismo asertivo en la capacidad narrativa de *recuperar* el pasado (leído en este caso como realidad medianamente objetivizable que la novela reencuentra). En la segunda línea se inscribe también la propuesta de Joan Oleza (1996), cuya postura en relación con la *nueva narrativa* como nuevo realismo posmoderno ya describimos, acerca de la necesidad de interpretar la nueva novela histórica española desde una clave teórica que permita pensar en las posibilidades *representativas* del lenguaje ficticio (1996: 89), alejándose así de los sistemas interpretativos derivados de los análisis posestructuralistas de Foucault, Barthes, Derrida, De Man y de buena parte del antihumanismo francés y norteamericano. Para Oleza, quien en su visión de la reappropriación de la pasión por la historia que lleva a cabo la novela contemporánea se aleja de la tesis posmodernista de Fredric Jameson (1991) —para quien el pasado ya no puede representarse dado que se ha convertido en una vasta y heterogénea

utiliza, ya que curiosamente su modelo de análisis de la memoria proviene de las lecturas de Henri Bergson, cuya concepción estrictamente individual de la memoria Maurice Halbwachs superaría) durante el franquismo y a la falsificación del pasado que observa en las décadas posteriores a la transición democrática, en las que se intenta demostrar el modelo democrático como continuación lógica del régimen franquista, y a este último como protodemocrático (2001: 105).

colección de imágenes—,⁸⁹ la clave de comprensión para los experimentos de la *hibridez* (que desafían las distinciones entre lo literario o ficticio y lo histórico o verídico) radica en la concepción pragmatizada de la ficción. Oleza destaca la relevancia de las ideas de John Searle (1979) acerca de la intención ilocucionaria del autor como criterio para distinguir la ficcionalidad de un texto, opuesta a la veracidad, postulado teórico que Oleza contrapone a la tesis de Käte Hamburger (1986) acerca de la ausencia de referencialidad en el lenguaje literario (Oleza 1996: 91). Desde el punto de vista de la pragmática de Searle los textos de ficción vehiculizan actos de habla auténticos o plenos, y además transportan mensajes que no están en el texto pero que se dejan vehiculizar por él: “the author conveys a serious speech act through the performance of the pretended speech acts which constitute the work of fiction” (Searle 1979: 74, citado por Oleza 1996: 92). Las implicaciones de esta perspectiva se conectan a su manera con las conclusiones de la nueva historiografía proclamada por Hayden White (1987) y de la microhistoria de Peter Burke (1993) que reclaman un discurso para la historia atento a los procedimientos narrativos de la novela y del cine y sostienen la semejanza e incluso identidad entre *Historia* y *Ficción* dado que ambas operan utilizando la narración como modo de conocimiento de lo real y constituyendo un discurso simbólico, como correlato alegórico del pasado, capaz de generar imágenes para representar lo real (Oleza 1996: 86-87). La nueva relación entre literatura e historia se interpreta en los estudios críticos como intervención de la literatura, en su interés por contar lo que la crónica oficial de los acontecimientos calló (1996: 94).

A esta misma idea remite la lectura que Ignacio Soldevilla Durante y Javier Lluch-Prats (2006), por un lado, y Francisco Caudet (2006), por el otro, hacen de la literatura histórica del periodo en sus artículos para el número monográfico sobre la Guerra Civil que la revista platense *Olivar* publicara en el año 2006 bajo la dirección de Raquel Macciuci y María Teresa Pochat, insistiendo una vez más en la perspectiva

⁸⁹ La vuelta al pasado que describe Fredric Jameson (1991) no está marcada por el signo de la Historia sino por el del *historicismo*, “rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado” (1991: 45). La manifestación precisa de este historicismo “omnívoro y casi libidinal” (1991: 47) sería, para Jameson, la moda retro, o la nostalgia, en la que se expresa la incompatibilidad posmodernista con la historicidad genuina. La novela histórica sólo puede representar, desde esta perspectiva, “nuestras ideas y estereotipos del pasado”, “nuestras propias imágenes *pop*” y los “simulacros” de una historia definitivamente “fuera de nuestro alcance” (1991: 59-60).

humanista y predominante para la cual los escritores asumen por medio de la literatura de la memoria un sentido de la responsabilidad y del compromiso hacia la sociedad del presente, antes que de evasión (Soldevilla Durante y Lluh-Prats 2006: 35), que se manifiesta en la búsqueda por saber y contar la verdad (2006: 42-43) y que en algunas novelas (como *Mala gente que camina* de Benjamín Prado, o *Soldados de Salamina* de Javier Cercas) se expresa mediante un relato autobiográfico que restituye el proceso de la transformación del narrador-protagonista y sujeto de la indagación histórica desde una actitud cínica o de desinterés hacia otra cívica y de compromiso (2006: 43).

2.3.1. Género y memoria. Narrativas subalternas y narrativas abyectas de la memoria

A partir de la consideración del último tramo de la periodización expuesta, y de las características particulares de la novela de la memoria, esta tesis se propone indagar en los procesos de recuperación del pasado reciente y de reconstrucción subjetiva de la memoria colectiva en tres novelas (*El palomo cojo*, *La hija del caníbal* y *Luna lunera*) escritas a lo largo de la década del noventa, periodo histórico de particular relevancia en relación con la problemática de la memoria colectiva de la Guerra Civil y del franquismo en España, que surge en este momento con inusitada fuerza dada la coyuntura política (el triunfo del Partido Popular en 1996 y especialmente sus reticencias respecto del pasado reciente a partir del año 2000) y las repercusiones del afán memorialístico que ocurría en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica desde una década atrás. La adecuación con la periodización descrita obliga a ubicar en particular la novela de Rosa Montero, escrita en 1997, como inscripta de manera temprana en el paradigma epistemológico que se abre en la literatura de la memoria desde finales de la década del noventa en adelante y que queda minuciosamente caracterizada en este apartado. En cuanto a las novelas de Eduardo Mendicutti y de Rosa Regàs, escritas en 1991 y 1999 respectivamente, puede afirmarse que en su condición de novelas autobiográficas y de memorias se corresponden con el paradigma anterior, o siguiendo a Neuschäfer (2006), con la preponderancia de una “casi-coincidencia y simultaneidad

entre pasado y presente” (2006: 146). A pesar de las diferencias generacionales entre los tres escritores —Rosa Regàs pertenece al grupo de los *niños de la Guerra Civil* (quienes vivieron el conflicto siendo apenas unos niños o adolescentes), mientras que los otros dos autores son homologables a la generación de los *hijos de la Guerra Civil* (quienes durante o con posterioridad al conflicto pero vivieron —y lo recuerdan— los años del franquismo)—, puede observarse en sus escritos la centralidad de una temática, la del género y la identidad sexual y su profunda vinculación con la identidad personal y con la historia colectiva, que permitiría pensar en una periodización aparte, o marginal, y relativamente independiente de los derroteros canónicos o hegemónicos de la novela contemporánea. A esta corriente pertenecen otras novelas que serán mencionadas y analizadas oportunamente a lo largo de esta tesis, como *Primera memoria* (1959) y *La trampa* (1969) de Ana María Matute, *La plaza del diamante* (1962) de Mercé Rodoreda, *La hora violeta* (1982) de Montserrat Roig, *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1993) y *La fuerza del destino* (1997) de Josefina Aldecoa, *Mujer de aire* de Enriqueta Antolín (1997) y *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) de Álvaro Pombo.

Tanto si el esfuerzo está orientado a contar las vivencias del pasado como experiencia personal o autobiográfica (fingida o real) o a revisar el tiempo presente y su relación con la memoria histórica, la escritura en estos casos deja al desnudo determinados mecanismos de funcionamiento de la sociedad como espacio no solamente atravesado por tensiones ideológicas, políticas y de clase, sino también por las tensiones de género, que enriquecen y problematizan la esencia de esas divisiones y luchas. Nuestra hipótesis primera es que la escritura literaria exhibe como plus del conocimiento histórico (sea este movido por necesidades existenciales o epistemológicas) determinados mecanismos de funcionamiento de la sociedad patriarcal que son previos y que incluso aparecen en algunos casos como condición de posibilidad de otras realidades menos invisibles, como los binomios dolorosos de vencedores/vencidos, exiliados/no exiliados y memoria oficial/memoria de los perdedores. La puesta en cuestión de estas premisas se produce no solamente mediante el tratamiento de temas y de personajes con una visión del mundo particular, *diferente*, sino también mediante la exploración de formas narrativas que

partiendo de modelos convencionales (el *Bildungsroman*, la novela gótica, el policial) los subvierten para dar lugar a una pluralidad y una fragmentación que impide toda operación de clausura de la *identidad* del género o modo literario adoptado.

En relación con la premisa de reivindicación de verdad, presente en la novela contemporánea sobre la memoria, que, como sugiere Gómez (2006), involucra a los narradores (y autores) de estas ficciones imbuidos de una suerte de carisma particular que los constituye en “comunidad de elegidos” (2006: 94), y que ilustra además el recorrido subjetivo de *cinismo* a *civismo* (Soldevilla Durante y Lluch-Prats 2006: 43) en concierto con el debate sobre la ausencia/presencia de la memoria reivindicativa en la sociedad española contemporánea, proponemos a partir de las novelas aquí estudiadas que la perspectiva de género desde la que son escritas permite postular la imposibilidad de una representación del sujeto femenino y del sujeto niño, por un lado, y del sujeto *homosexual* por el otro (que englobaremos respectivamente bajo las categorías de *sujetos subalternos* y de *sujetos abyectos*)⁹⁰ como sujetos *universales* y, en particular respecto de la situación de la memoria colectiva española, *modélicos* respecto de un sentido del civismo y de una orientación o finalidad narrativa y axiológica que, como queda mencionado, se presenta en la novela sobre la memoria y en la novela histórica con especial fuerza. En las novelas que analizaremos, podrá observarse cómo el sujeto que recuerda su pasado o que aprende sobre el pasado de su comunidad, el que se esfuerza por conocer o por inventar lo que ocurrió y que acude al modo perceptivo de evocación y de recreación de la memoria, es un sujeto que lo hace por sí y para sí, para que su *diferencia* respecto de los otros quede definitivamente sellada. A diferencia de la pluralidad de subjetividades no universales proclamada por la corriente estética posmoderno-realista o, desde otro punto de vista, *neomoderna*, esta subjetividad es además no-modélica. Aun cuando la materia de la novela es colectiva (la realidad histórica reconocible por todos, pero percibida de modo subjetivo por un individuo particular), la memoria no tiende aquí a componer la

⁹⁰ Siguiendo, de este modo, las teorizaciones al respecto de Judith Butler (2007), para quien lo abyecto es aquello que ha sido excluido del discurso hegemónico y que no posee, por lo tanto, materialidad, en tanto esta propiedad es una consecuencia del discurso. El lugar de lo abyecto está delimitado por el sujeto normal: varón y sujeto, y construye su identidad a partir del *repudio*, de su no-identificación, con el sujeto/sexo/género/varón/normativizado. En el Capítulo 2 se trabajarán con detenimiento estos conceptos.

imagen de una mujer o de un hombre adultos españoles deseables, que evocan el pasado para entender el presente y proyectar el futuro, en vistas de un compromiso histórico contra el olvido (valores señalados por los estudios críticos como funcionales a los textos literarios que tratan el pasado reciente). La visión de la historia desde la perspectiva de género, categoría indispensable para comprender esta imposibilidad de ser universal o esta deliberada voluntad de no serlo, ubica a estos autores dentro de una línea que los estudios críticos de la literatura española contemporánea han omitido como conjunto y a la cual denominamos *narrativas subalternas-abyectas de la memoria* y para cuyo análisis recurriremos, por un lado, a una serie de desarrollos teóricos provenientes del marco teórico de los estudios de la memoria colectiva, iniciados por la sociología de la memoria de Maurice Halbwachs en 1925, y, por el otro, a los aportes del feminismo de la *tercera ola*, del posfeminismo y de los estudios *queer*.

SEGUNDA PARTE

El estudio de la memoria colectiva y su fructífera vinculación con los estudios sobre género y sexualidades

Introducción

En este apartado abordaremos, en primer lugar, una serie de consideraciones teóricas en torno al concepto *memoria colectiva* acuñado por Maurice Halbwachs en 1925 y retomado a partir del último tercio del siglo XX por la sociología, la antropología y la filosofía; disciplinas que han constatado su vigencia y fuerza teóricas. Indagaremos, asimismo, en la relación epistemológicamente problemática de la memoria colectiva con la *memoria individual* o la memoria como propiedad privativa de cada individuo. El planteo no se propone un análisis exhaustivo de las intervenciones teóricas en torno a estos temas (objetivo que desbordaría por completo los fines de esta investigación), sino que en función de la operatividad de los conceptos mencionados para el análisis del *corpus* de esta investigación se revisarán con cierto detalle los aportes pioneros de Maurice Halbwachs, quien impusiera la necesidad de explicar una cantidad importante de fenómenos sociales a partir de la noción de memoria colectiva y del concepto de *marcos sociales de la memoria* (Candau 2002: 60) y se contrastarán sus hipótesis con las definiciones de Henri Bergson acerca de la memoria individual como propiedad interior del individuo, de acuerdo con la tradición psicológica correspondiente a la corriente de la “mirada interior” (Ricoeur 2004: 128). Posteriormente, se hará una breve reseña del concepto *lugares de memoria* acuñado por Pierre Nora (1984) cuya productividad en el análisis de las novelas del *corpus* se distingue por haber sido acuñado para dar cuenta del funcionamiento de la memoria en las sociedades del último fin de siglo. En una tercera instancia, se incorporarán a la reflexión las elaboraciones de Jan Assmann iniciadas en la década del noventa en torno al concepto de *memoria cultural*, propuesto como una ampliación de algunas de las tesis de Halbwachs. Seguidamente, introduciremos el valor epistemológico de un tercer término en el binomio aparentemente irresoluble *memoria colectiva-memoria individual* correspondiente a la memoria de los *otros* o de los *allegados* que propusiera

Paul Ricoeur (2004), en función de superar la inconmensurabilidad entre el punto de vista sociológico y el de la tradición de la mirada interior. La Primera Parte del capítulo concluirá con la revisión de la noción del *olvido* y su relación, también multifacética, con la memoria (tanto individual como colectiva), basándose principalmente en las sugerencias de Joël Candau (2002), las cuales se suman a las indicaciones al respecto que habrán sido reseñadas en su momento al abordar la teoría sociológica de la memoria de Maurice Halbwachs.

En un capítulo aparte, motivado por la cuestión de los olvidos y las limitaciones de la memoria colectiva, y específicamente reflexionando sobre el caso español, introduciremos una serie de nociones pertenecientes al campo de los estudios de género, y a partir de las cuales intentaremos interrogar la dinámica de la memoria colectiva del pasado reciente como una realidad indisolublemente conectada con un tipo específico de organización social, definido desde la teoría feminista como *patriarcado*. Profundizaremos en las nociones de patriarcado y de sistemas de sexo-género que desarrollara una parte del feminismo de la *tercera ola* (Kate Millett, Gayle Rubin, Heidi Hartmann y Michelle Rosaldo) y las consideraciones y ampliaciones en torno a los conceptos de igualdad e identidad y al funcionamiento de las esferas doméstica y pública que propusiera el *feminismo de la igualdad* español (Cèlia Amorós y Cristina Molina Petit). Abordaremos también los aportes del postfeminismo de Judith Butler, y su teoría de los géneros performativos, así como sus reflexiones sobre la constitución melancólica de los géneros sexuales y sobre la definición de sujetos *abyectos*. Por último, incluiremos algunas conceptualizaciones provenientes del conjunto de estudios englobados bajo la rúbrica de *teoría queer*, cuyas elaboraciones en torno a la identidad completan el panorama necesario para proponer lecturas que vinculen la problemática del género sexual y de la identidad con la dinámica de la memoria y que apunten a dilucidar un marco teórico adecuado para abordar las novelas que se trabajarán en la tercera parte de esta tesis.

Como se ha sugerido en el capítulo anterior, prácticamente no existen en el ámbito de estudios peninsulares enfoques que vinculen estas dos áreas en los análisis de las representaciones literarias sobre el pasado reciente. Al momento de la redacción de esta tesis, tomamos conocimiento de la existencia de dos interesantes y

valiosos volúmenes, que prometen nuevas perspectivas para los estudios de género aplicados a la literatura y al análisis cultural: el libro editado en 2012 por Raquel Osborne, *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980* y que reúne un número variado de estudios, fundamentalmente historiográficos y sociológicos, acerca de la represión y el control franquista sobre la sexualidad femenina en todas sus variantes (hetero y homosexual), y el volumen, ya no circunscrito al contexto peninsular, *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad. Los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*, editado en 2008 por Santiago Juan-Navarro y Joan Torres-Pou, en el cual aparecen dos capítulos que trabajan directamente sobre las determinaciones de la problemática del género sexual en la representación literaria del pasado en dos novelas escritas en 1981, *El fabuloso imperio Juan sin Tierra* de la española Dolores Medio (Tajes 2008) y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de la colombiana Alba Lucía Ángel (Hodapp 2008). Específicamente en relación con la literatura española escrita durante el último entresiglo, es decir, la literatura sobre la memoria del pasado reciente, no se han producido hasta ahora investigaciones que sistematicen aproximaciones teóricas en las que se vinculen la teoría de género y la reflexión sobre la memoria colectiva.

Capítulo 3

Los enfoques sobre la memoria

3.1. La teoría de Maurice Halbwachs sobre los marcos sociales de la memoria y su aporte al estudio de la memoria colectiva social

Nuestro análisis de la relación entre la problemática del género sexual y la memoria colectiva parte de un detenimiento necesario en las principales hipótesis del creador de la teoría sociológica de la memoria, Maurice Halbwachs (1877-1945), cuyo estudio *Los marcos sociales de la memoria* publicado en 1925⁹¹ y la obra póstuma *La memoria colectiva*, publicada en 1950⁹², sentaron las bases de numerosas investigaciones y reflexiones teóricas que a partir del último cuarto del siglo XX y hasta el tiempo presente han ampliado, continuado y discutido su indispensable aporte. El interés de Halbwachs por la memoria es heredero de un movimiento cultural que marcó Europa desde finales del siglo XIX y que tuvo en la obra de Bergson y Freud en psicología y filosofía, Svevo y Proust en literatura y Mahler en música algunos de sus principales exponentes (Namer 2004: 346). La postura de Halbwachs se enfrentaba a dos tradiciones sólidamente establecidas en las primeras décadas del siglo XX: la psicología precedente y la filosofía tradicional.

Según la perspectiva psicológica, en la línea de la escuela de la mirada interior que se iniciara con San Agustín y sus *Confesiones* en el siglo IV (Ricoeur 2004: 128) y de la que Henri Bergson fuera uno de los principales exponentes desde finales del siglo XIX, la memoria es una facultad psíquica esencialmente interna, individual y personal en la que la inteligencia y la capacidad de observación personal constituyen elementos centrales puesto que condicionan la génesis, el desarrollo y la evocación de los múltiples recuerdos. Cada cerebro almacena de manera acabada los recuerdos de las experiencias vividas y de los saberes retenidos y es el medio físico y material principal que gestiona la evocación de los recuerdos personales y colectivos, ya sea para

⁹¹ *Les cadres sociaux de la mémoire*, París: Librairie Félix Alcan.

⁹² *La mémoire collective*, París: Les Presses universitaires de France

hacerlos posibles como para impedirlos, limitarlos o restringirlos (Larrión Cartujo 2008: 69).

De acuerdo con la perspectiva filosófica tradicional, en la línea de John Locke y Edmund Husserl, el recuerdo es también un producto de la conciencia personal, y estaría fuertemente condicionado por las capacidades humanas de observación, abstracción, inteligencia y pensamiento (Ricoeur 2004: 135-161 y Larrión Cartujo 2008: 70). Se trata, en última instancia, de disciplinas que representaban al individuo como una entidad cerrada en sí misma, y dialécticamente opuesta al entorno social, aunque, según se desprendía de la aportación kantiana retomada a su vez por la sociología de Émile Durkheim, de quien el pensamiento de Halbwachs fue heredero, el conocimiento humano estaba posibilitado y limitado por determinadas ideas generales o nociones abstractas, las denominadas *categorías de pensamiento* consideradas previas a la experiencia vital de los sujetos cognoscentes, y socialmente compartidas (Larrión Cartujo 2008: 70 y Namer 2004: 379).

Desde un punto de vista novedoso en relación con estos enfoques, la mirada sociológica de Maurice Halbwachs evidencia que la memoria no pertenece por exclusivo al dominio de lo interno o de lo personal. Dos son las aportaciones más radicales del filósofo y sociólogo francés: en primer lugar, la tesis de que el individuo es un ser social cuyas operaciones mentales están intrínsecamente ligadas a su relación de pertenencia a los grupos humanos de los que forma parte. Halbwachs propone la tesis pionera de que el sujeto (por él llamado *individuo*) se compone de una pluralidad de personas o de puntos de vista que pertenecen a otros individuos (Halbwachs 2011: 69) o a las corrientes de pensamiento de las que este forma parte por vincularse a distintos grupos sociales. Esta naturaleza social y pluridimensional del ser humano es la que explica el funcionamiento de la memoria individual no como la recuperación de recuerdos de acontecimientos precisos vividos en el pasado sino como una reconstrucción del pasado hecha a partir de datos tomados del presente y gracias a la existencia de unos marcos sociales de la memoria que proporcionan una serie de recuerdos y nociones estables que permiten localizar y reconstruir los acontecimientos del pasado. Estos marcos son a su vez reconstrucciones hechas con anterioridad al acto

de recordar, de lo que se deduce que no existe la posibilidad de obtener una imagen exacta de la realidad del pasado (2011: 118).

El otro de los aportes más señalados de la teoría de la memoria social desarrollada por Halbwachs es la distinción entre *historia* y *memoria colectiva*, que consiste en considerar a la historia como el estudio de los acontecimientos ocurridos en un pasado *anterior* a los recuerdos que el grupo social aún conserva, en oposición a la memoria colectiva definida como una corriente de pensamiento continuo en la que las tradiciones del grupo se conservan. La memoria colectiva, al manifestarse y constituirse en cada una de las memorias privadas, es una memoria que se construye, se mantiene y se transforma socialmente (Larrión Cartujo 2008: 71) y cuyos recuerdos se transmiten principalmente por vía oral. Se trata de un pasado que todos los miembros del grupo reconocen como familiar, un pasado vivido, experimentado, continuamente evocado, transmitido y reinterpretado. En cambio, la memoria histórica (para Halbwachs una frase en sí misma imposible, dado que la memoria nada tiene que ver con la historia), apunta a la creación de un relato objetivo, unitario y coherente acerca de lo sucedido en el pasado. Como narración científica, sus principales referentes dejan de ser la comprensión mutua y el compromiso, para anclarse en la racionalidad, la explicación y el distanciamiento, desvinculándose el pasado evocado de las trayectorias vitales de quienes habitan en el tiempo presente (Larrión Cartujo 2008: 71). En la historia el pasado se transmite y se fija por escrito, se enseña y se aprende.

3.1.1. La postura sociológica de la memoria enfrentada a la visión psicológica

Las primeras reflexiones en torno a la memoria publicadas en *Los marcos sociales de la memoria* (1925) surgen como una refutación de las tesis de su primer maestro, Henri Bergson (1859-1941), autor de *Materia y memoria* (1896)⁹³ y de *La energía espiritual* (1919)⁹⁴, y de quien Halbwachs fuera uno de sus principales discípulos.⁹⁵ Como

⁹³ *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. París: Les Presses universitaires de France,

⁹⁴ *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences*. París: Félix Alcan.

adelantamos, la postura psicológica centraba la facultad de la memoria en el individuo. Para Bergson el pasado sobrevivía almacenado en dos tipos de memoria: una, compuesta por hábitos, que funciona a partir de la puesta en marcha de una serie de mecanismos motores, y otra, conformada por recuerdos independientes, registrados bajo la forma de imágenes-recuerdos (Bergson 2010: 96-99). Se trata de dos formas extremas de la memoria que operan juntas en la mente individual: los hábitos son respuestas aprendidas que se sirven de la experiencia acumulada bajo la forma de la memoria pura, que registra cada una de las experiencias pasadas. Para Bergson el pasado sobrevivía alojado en el individuo, quien efectivamente podría, mediante un esfuerzo de abstracción descrito como ensoñación que deja momentáneamente de lado la tendencia humana hacia la acción presente (2010: 101), o bien mediante accesos espontáneos de “iluminaciones bruscas” (2010: 105), acceder a las experiencias pasadas, registradas cada una con su ubicación y fecha exactas (2010: 173).

Halbwachs se ocupa de estudiar con detenimiento las características y el funcionamiento de dos tipos de memoria, que denomina, por un lado, memoria autobiográfica y, por el otro, memoria social, grupal o colectiva (Halbwachs 2011: 101). La idea rectora de su tesis es que ambas memorias no pueden entenderse por separado. Por fuera de ellas, no obstante, existe un tercer tipo de representación que se correspondería con el marco espacio-temporal abstracto correspondiente a una memoria externa que abraza por fuera las memorias individuales y grupales y que supone un esquema vacío o una forma carente de materia (2011: 152). Este marco se refiere a las representaciones abstractas del tiempo y del espacio, producto de convenciones astronómicas y geográficas, y de abstracciones universales. A Halbwachs le interesa el contenido de las memorias colectivas ya no como abstracciones sino como verdaderos cúmulos de historia y de tradiciones vivas que conectan entre sí las memorias individuales y que se constituyen como condición de posibilidad última de todo recuerdo, incluso el más íntimo o solitario.

⁹⁵ Entre 1894 y 1901, en el Liceo Henri IV, en el Colegio de Francia y en la Escuela Normal Superior. Para una descripción detallada de la influencia y la relación entre Maurice Halbwachs y Henri Bergson, ver Namer (2004).

3.1.2. El concepto de *marcos sociales de la memoria*

La comparación entre el sueño y la vigilia es el punto de partida de Halbwachs para desarrollar su monumental tesis sobre la dependencia social de los recuerdos individuales. Para Bergson no existía incompatibilidad entre el recuerdo y el sueño, incluso veía como posible que durante el sueño profundo el individuo accediera a una visión detallada de su pasado, hecho que se debía a que en ese estado la mente ya no estaría orientada hacia el presente, sino hacia el interior del ser (Halbwachs 2004: 53-54 y Bergson 2010: 177). Bergson denominaba este tipo de memoria exacta del pasado como *imágenes-recuerdos* personales (Bergson 2010: 107). Halbwachs se ocupa de demostrar, por el contrario, que si los sueños ponen en evidencia imágenes con apariencia de recuerdos lo hacen en estados de fragmentos o “miembros despegados de los escenarios realmente vividos” por el individuo (2004: 53), al mismo tiempo que siempre presentan caracteres de un hecho que se presenta como nuevo o como visto por primera vez, lo que obliga al que sueña a considerar esas imágenes como realmente nuevas (2004: 55). El acto de recordar, y el acto mismo de recordar un sueño en el momento de despertarse, son de naturaleza diferente al acto de soñar. La operación de memoria supone una mente que opera constructiva y racionalmente, actividad que sólo puede llevarse a cabo “en un medio natural y social ordenado, coherente” (2004: 55), es decir, en un medio cabalmente opuesto al marco inconsciente dentro del cual se presentan las imágenes fragmentarias del sueño.

Esta distinción permite a Halbwachs introducir el concepto fundamental de su teoría de la memoria: la noción de *marcos sociales de la memoria*, que resulta ser una reelaboración de las “categorías del entendimiento” descritas por Émile Durkheim en el prólogo a *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912).⁹⁶ Durkheim pensaba en las nociones de tiempo, espacio, género, número, sustancia y personalidad como las “propiedades más universales de las cosas” (Durkheim 2003: 37), e introdujo en su descripción de las formas elementales del pensamiento religioso la noción de “cuadros sólidos” (2003: 37) o “representaciones fundamentales” (2003: 29) dentro de los

⁹⁶ *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. París: Les Presses Universitaires de France

cuales el pensamiento humano aparece por necesidad encerrado, ya que fuera de ellos no es posible lograr ningún tipo de representación mental. En *Los marcos sociales de la memoria* Halbwachs defiende la sociología de Durkheim en contra de la psicología de Bergson, pero elabora a su vez una noción más apropiada de *marco social* en la cual las valoraciones de los distintos grupos en los que el individuo participa (desde el primero y básico que es el familiar hasta los grupos externos a la familia como los profesionales, religiosos, mundanos, económicos, jurídicos, etc.) juegan un papel determinante hasta el punto en que de ellos depende no solamente la memoria individual o autobiográfica, sino también el olvido, como realidad que deviene de la modificación o la desaparición de los marcos. A diferencia de la herencia filosófica a la que adscribe Durkheim, la *noción* en Halbwachs no es ya la simple manifestación en el presente de un conjunto de saberes previos e inmutables (Larrión Cartujo 2008: 70). Los recuerdos no dependen de la existencia de una conciencia colectiva plenamente abstracta, externa y en buena medida coercitiva, sino que estarían posibilitados por “la continua reconstrucción de las imágenes y las representaciones concretas y específicas acerca de lo ya en principio sucedido y superado” (Larrión Cartujo 2008: 70).

Los marcos, descritos mediante una variedad de precisiones y de metáforas, aparecen en la teoría sociológica de Halbwachs como el punto de partida fundamental para la localización y preservación de cualquier tipo de recuerdo, sea éste íntimo y autobiográfico, o externo, social y colectivo. En principio, existe una identidad de naturaleza entre los marcos y los acontecimientos que a partir de ellos se evocan, ya que son recuerdos estables los que conforman los marcos (Halbwachs 2004: 122), definidos como “representaciones dominantes” o “estables” (2004: 125), “nociones presentes en la conciencia” (2004: 126), “puntos de referencia en el espacio y en el tiempo” (2004: 55) o, de una manera gráfica y didáctica, como “casilleros” (2004: 29) en los que se reparten las imágenes que la conciencia representa y reproduce. Se trata, entonces, de sistemas lógicos, de sentido (como el lenguaje), cronológicos y topográficos (el tiempo y el espacio, socialmente percibidos) que anticipan el recuerdo y que son accesibles al individuo en virtud de la interacción con otros miembros del grupo social o de los varios grupos sociales en los que participa (Namer 2004: 378). Estos marcos, además, pertenecen al sistema de ideas generales adoptado por la

sociedad y que forma parte de los medios de expresión propios del presente (Halbwachs 2004: 40), es decir, es solamente desde una instancia contemporánea que los recuerdos se arman y se reconstruyen. Esta idea es fundamental y es la que ha determinado la mayoría de las elaboraciones teóricas posteriores a Halbwachs: toda memoria depende indiscutiblemente del tiempo presente, durante el cual se ponen en marcha los mecanismos disponibles que permiten no reproducir, sino reconstruir los acontecimientos del pasado. En *La memoria colectiva* Halbwachs precisa que

el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado que se realiza con la ayuda de datos tomados del presente y es, por lo demás, preparada por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores, en las que la imagen del pasado ha sido ya sumamente alterada (Halbwachs 2011: 118).

El pasado no se modifica únicamente durante el tiempo presente, sino que su representación es ya en sí la reiteración de modificaciones hechas con anterioridad. La idea de reiteración es central en el pensamiento de Halbwachs, para quien toda memoria es una “memoria de la memoria” (Namer 2004: 379) y por lo tanto no existe ni comienzo ni fin del marco de la memoria, ni de la memoria en sí, así como tampoco existe el olvido total. Cada nueva repetición instala nuevos sentidos, ilumina zonas oscuras o “borrosas” de ese pasado (2011: 125) y esto ocurre porque se accede siempre desde los intereses y las necesidades del presente que son las que determinan qué hechos del pasado deben recordarse y, en algunos casos paradigmáticos, cuáles es deseable que permanezcan en el olvido.

Las consecuencias políticas de este análisis, en el caso de España, han sido profundizadas por los estudios abocados a la descripción y a la crítica de los usos de la memoria colectiva durante la época represiva del franquismo y durante los años escrupulosos de la transición democrática (Cf. Aguilar Fernández 1996, Colmeiro 2005, Luengo 2004, Bernecker y Brinkman 2009, Juliá [coord..] 1999, Monedero 2001).

3.1.3. La memoria y el olvido

La exigencia de una serie de marcos concretos y sociales para la puesta en marcha de la memoria, como el tiempo histórico y el cronológico, el espacio físico y el simbólico, y el lenguaje y su capacidad simbólica, juega un papel fundamental en contra del olvido.

De hecho, como ya se ha mencionado, la posibilidad del olvido absoluto es relativa dado que la memoria, incluso la más lejana e individual, puede recuperarse o construirse mediante la intervención de los otros que aún recuerdan. Sólo un niño, dice Halbwachs, podría olvidar: el único marco que tiene a su alcance es el familiar (2004: 121). Si la familia y el espacio que ella ocupa desaparecen, es probable que no pueda recordarse nada del pasado. El adulto, por el contrario, dispone para sí de una serie de nociones espaciales y temporales más amplias, así como también de nociones económicas, científicas, artísticas y de clase que influyen en la percepción y la valoración del entorno y cuya estabilidad depende de las relaciones del individuo con grupos sociales más amplios y que exceden el ámbito familiar. La memoria colectiva, entonces, se compone de toda una serie de nociones que van creciendo en complejidad a medida que el sujeto se vincula con un número mayor de grupos sociales y que son las que permiten que puedan efectivamente localizarse y reconstruirse los recuerdos de acontecimientos pasados. En suma, la manifestación o la localización, así como la permanencia y la transformación de los recuerdos no dependen de los caracteres internos de los cerebros individuales sino de las propiedades contextuales relativas a los múltiples colectivos sociales (Larrión Cartujo 2008: 70).

A lo largo del análisis de las novelas del *corpus* acudiremos a algunas de las hipótesis y descripciones de la teoría sociológica de la memoria. El objetivo que nos planteamos, y que organizará la discusión es releer las consideraciones teóricas sobre la memoria inauguradas por la perspectiva sociológica de Maurice Halbwachs a partir de la problemática del género y de la identidad sexual entendida como parte del conjunto de valoraciones afectivas y conceptuales que hacen a los marcos sociales y a los significados culturales que permiten la existencia tanto de una memoria colectiva (y de una memoria cultural, como se verá luego), como de las memorias individuales que se sirven de ella, y que la alimentan, así como también, fundamentalmente, de ciertos olvidos colectivos.

3.2. Los lugares de memoria de Pierre Nora

La asociación entre el espacio y los recuerdos colectivos, a la que Halbwachs le había dedicado un lugar considerable en su teoría de la memoria colectiva,⁹⁷ ha sido profundizada a principios de los años ochenta por Pierre Nora (1984) a través de la noción *lugar de memoria* como herramienta conceptual para trazar la topografía del imaginario histórico constitutivo del horizonte identitario de la nación (Winter 2006: 12). De manera similar a los espacios abstractos jurídico, religioso y económico estudiados por Halbwachs (2001 [1950]), los lugares de memoria para Nora no se restringen únicamente a los sitios topológicos, y poseen tanto un carácter material, como simbólico y funcional. Se trata de momentos conmemorativos creados intencionalmente en las sociedades modernas con la finalidad de conservar la memoria y la tradición antiguamente experimentadas como naturales (Nora 1984: 22-23 y Jünke 2006: 102-103). Su origen es precisamente el sentimiento comunitario de la ausencia de memoria espontánea, es decir, la necesidad de sostener la ritualidad de la memoria colectiva en un tiempo presente modificado por la desritualización y el historicismo (Nora 1984: 23).

Nora caracteriza los *lugares de memoria* como objetos ambiguos y singulares, aspectos que se deben a su vaivén entre la transformación y petrificación histórica, y la vitalidad que el ritual conmemorativo y comunitario les confiere (1984: 23-24). Un monumento, un personaje histórico, un libro, una película, una ciudad: todos pueden constituirse en dispositivos de memoria, a medio camino entre la historia y la memoria, y todos tienen la particularidad de estar anclados en el presente, y de pertenecer por entero derecho a él.

Asimismo, para Nora el proceso finisecular de atomización de la memoria general en memorias privadas individuales ha producido la necesidad solitaria de hacerse cargo de la memoria como obligación o coerción que recubre de pertenencia a la propia identidad (1984: 28). Este aspecto es cabalmente reflejado por la práctica cultural española del último entresiglos, de cuyas novelas y filmes Ulrich Winter afirma

⁹⁷ En *La memoria colectiva* (2011) Halbwachs desarrolla con detalle las características de distintos marcos específicos, entre ellos, el tiempo y el espacio, que permiten localizar recuerdos por asociación a una serie de nociones topográficas y cronológicas, estables y compartidas con otros individuos.

que constituyen en sí mismos lugares de memoria (2006:14). En los casos que analizaremos, la obligación identitaria que orienta al sujeto hacia la práctica solitaria de la memoria alimenta un tipo particular de escritura que se ve movilizada a partir de necesidades reivindicativas de un tipo de memoria que no ha sido vivida de manera colectiva por haber estado siempre en estado represivo. Es un aspecto que atraviesa las tres novelas de nuestro *corpus*, en diferentes registros: en la memoria del sujeto niño o niña, en la del homosexual, en la memoria femenina y en la del anarquista derrotado, personajes todos en mayor o en menor medida social y culturalmente subalternos y abyectos.

3.3. La teoría de la memoria cultural de Jan Assmann

Desde finales de la década del ochenta, el egiptólogo alemán Jan Assmann ha desarrollado, junto con su esposa Aleida Assmann, el concepto de *memoria cultural*, sentando las bases de un nuevo paradigma en los estudios sobre la memoria y su relación con la esfera social y cultural. A diferencia de la memoria individual y de la memoria colectiva de una sociedad, Assmann concibe la memoria cultural, configurada simbólicamente, como un medio vinculante que supera las limitaciones de tiempo y de espacio propias de la oralidad, sobre la que se fundan los otros tipos de memoria. Por esa razón, una de las características definitorias de la memoria cultural es la escritura, instrumento fundamental que le da forma y la sostiene. Si bien el interés de Assmann por la memoria radica básicamente en su aplicación en el campo de la egiptología y, desde la disciplina antropológica, en las características mentales y culturales de la memoria en lugar de la memoria como objeto de debate sociopolítico, sus desarrollos teóricos obtuvieron una recepción importante en la Alemania posterior a la caída del Muro de Berlín y en la Europa de los años noventa en adelante; sumado a esto, en la última década, ha llegado a leerse como referente indispensable para distintas disciplinas sociales también en Latinoamérica (Burello y Sabán 2008: 13). Las razones de esta acogida se deben inicialmente a los aportes de sus ideas en el proceso de reevaluación del pasado nazi de Alemania, en el contexto del esfuerzo por crear una nueva identidad colectiva que incluyera en su seno el debate cultural y político sobre la

construcción pública del pasado. En el marco de esta investigación, nos interesa delimitar específicamente el concepto de memoria cultural y la serie de rasgos que lo componen en función de establecer herramientas de análisis útiles para la reflexión sobre la problemática que las novelas del *corpus* despiertan, es decir, la necesidad de pensar la memoria colectiva y, en este caso, la memoria cultural, en relación con los significados que el género asigna a los objetos del recuerdo. Realizaremos entonces una descripción de los conceptos que delimitan y acompañan a la memoria cultural (*memoria comunicativa, memoria colectiva conectiva y vinculante, escritura, memoria acumulada*) tal como los presenta Assmann (en Assmann 1995, 2008 y 2008b), completando así la propuesta de Halbwachs descrita en el apartado anterior y estableciendo un marco teórico apropiado para las indagaciones posteriores relativas al género sexual.

3.3.1. La memoria comunicativa

Ubicando sus reflexiones bajo la herencia de las elaboraciones pioneras de Maurice Halbwachs, y también de Aby Warburg, quienes en la década del veinte, desde disciplinas distintas, desarrollaron sendas teorías acerca de la base social o colectiva de la memoria, Jan Assmann se interesa por los aspectos que efectivizan la supervivencia de los caracteres específicos sociales y culturales de distintos grupos humanos, entendiéndolos como funciones de la memoria cultural, y no como el resultado del proceso de evolución filogenética (Assmann 1995: 125). Su propuesta, que se desprende de las teorías acerca de la base social de la memoria, postula, en un paso más, una base cultural, de manera tal de abarcar metodológicamente la problemática de la inscripción del ser humano, como ser dotado de memoria, en el tiempo más amplio de la historia milenaria (Assmann 2008b: 17). Aceptando la imposibilidad de distinguir entre memoria individual y memoria social o colectiva, es decir, asumiendo que el ser humano, como único portador de la memoria, se encuentra social y culturalmente determinado (2008b: 25), Assmann acuña el concepto de *memoria comunicativa* para cubrir el aspecto social de la memoria individual —según fuera definido por Halbwachs—, término que orienta la comprensión de la memoria

colectiva hacia la dimensión oral que fundamentalmente la sostiene. En él, se incluyen las distintas variantes de memoria colectiva basadas únicamente en la comunicación cotidiana y que, además, constituyen el campo de estudio de la historia oral (Assmann 1995: 126).

Como es sabido, la comunicación espontánea se caracteriza por su alto grado de no-especialización, por la reciprocidad de roles, la inestabilidad de sus temas y la desorganización; a través de esta forma de comunicación los individuos componen un tipo de memoria, como Halbwachs quería, socialmente mediada y relacionada con los grupos sociales de los que forman parte (Assmann 1995: 126-127). En la memoria comunicativa, además, las emociones cumplen un papel decisivo, reorientando los puntos de vista asumidos y determinando con precisión los recuerdos a ellos asociados (Assmann 2008b: 19), es por eso que el olvido resulta de una importancia no menor a la del recuerdo, ya que solamente mediante la precisión emocional, es decir, mediante formas de comunicación que se encuentran “afectivamente plenas” las vivencias y los saberes del pasado entran en el horizonte de la memoria (2008b: 20). Assmann precisa, además, que la característica más importante de esta forma de memoria es su horizonte temporal limitado, el cual se extiende no más allá de los ochenta o de los cien años hacia el pasado, es decir, de un lapso comprendido por no más de tres generaciones (1995: 127).

De acuerdo con estas precisiones, se concluye que las experiencias ficticias y biográficas transmitidas por medio de las novelas que forman parte del *corpus* de esta investigación se encuadran dentro del ciclo de la memoria comunicativa, es decir, participan de la memoria viva sobre el pasado reciente alimentando su caudal menos visitado por la palabra que se hace pública. Las indicaciones de Assmann acerca de los atributos de la memoria cultural nos ayudarán a concretar un marco teórico que pueda incluir manifestaciones que ocurren en la periferia de la cultura y de la memoria, como veremos a continuación al incluir la problemática del archivo o de la memoria acumulada.

3.3.2. Características de la memoria cultural

La tesis de la memoria cultural discute, en principio, la asunción de Halbwachs acerca de la oposición radical entre historia y memoria, entendida como la diferenciación entre la comunicación de tradiciones vivas dentro de grupos sociales activos y la cristalización del pasado en formas *objetivizadas* de cultura (en los que Assmann incluye, además de la historia escrita, a los textos, imágenes, ritos, edificios, monumentos, ciudades, paisajes, etc.) (1995: 128). Assmann encuentra, por el contrario, formas culturales de sedimentación identitarias que son tan efectivas como aquellas que constituyen la memoria colectiva comunicativa: en el conocimiento objetivizado y simbolizado del pasado remoto —y también del más reciente— es posible basar la conciencia de unidad y de especificidad de los grupos sociales, y de ese acervo, además, pueden derivarse impulsos formativos y normativos que les permiten, a los mismos grupos, reproducir y reafirmar su identidad (1995: 128). La memoria colectiva cultural se caracteriza, por lo tanto, por su distancia en relación con el día a día o con la comunicación cotidiana (1995: 129). En este sentido, Assmann establece un paralelismo entre tradición y comunicación, basado en la contraposición entre el eje sincrónico de la memoria comunicativa y el eje diacrónico de la memoria cultural, y afirma, por lo tanto, que “lo que la comunicación es para la memoria comunicativa, es la tradición para la memoria cultural” (2008: 25).

La memoria cultural, por otro lado, se compone de series de puntos fijos que no se modifican con el paso del tiempo. Assmann los denomina *figuras de memoria* señalando que conforman verdaderas islas de temporalidad suspendidas del fluir cotidiano y expresadas mediante formaciones culturales como textos, ritos y monumentos, y mediante formas de comunicación institucional como las prácticas religiosas, la recitación, etc. (1995: 129).⁹⁸ El concepto de memoria cultural es

⁹⁸ En este punto en particular las ideas de Assmann deben su inspiración a la obra de Aby Warburg (especialmente su proyecto iconográfico a gran escala *Atlas Mnemosyne*, destinado a ilustrar el componente dionisiaco antiguo en la pintura del Renacimiento, llevado a cabo durante los últimos años de su vida hasta su muerte en 1929), de quien toma prestada la expresión *retrospective contemplativeness* [*retrospective Besonnenheit*] (Assmann 1995: 129) para referirse a los tipos de objetivación culturales representados por las obras de arte y por otros medios expresivos como las estampas postales, la vestimenta y las costumbres en los cuales cristalizan experiencias colectivas cuyo significado puede retrotraerse a lo largo de siglos o milenios.

fundamentalmente comprensivo y maleable, dado que apunta a vincular los polos de la memoria, de la cultura y de la sociedad (1995: 129), o a hacer visible la “interacción entre psique, conciencia, sociedad y cultura” (2008b: 26). Assmann delimita para su comprensión las siguientes características: 1) su función identitaria o su relación con el grupo desde la perspectiva de la identidad, dado que preserva el acervo de conocimientos y saberes que garantizan la unidad y la peculiaridad del grupo social, 2) su capacidad reconstructiva, es decir, su capacidad de relacionar el archivo de saberes, textos e imágenes con el contexto contemporáneo en el que se ponen en práctica, 3) su formación estable, en tanto herencia culturalmente institucionalizada de una sociedad, 4) su organización institucional y especializada, que requiere siempre de prácticas especializadas o cultivadas que la manejen, 5) su carácter obligatorio, en relación con su función constructiva de una auto-imagen normativa del grupo que tiene carácter formativo o educativo, y normativo, y 6) su reflexividad en tres grados: respecto de la práctica social (a la que interpreta en términos de proverbios, máximas, etc.), respecto de sí misma (se vale de sí misma para explicar, distinguir, reinterpretar, criticar, censurar, controlar, etc.) y respecto de su propia imagen (dado que refleja la imagen del grupo) (1995: 130-132).

3.3.3. La memoria vinculante y conectiva. Aspectos normativos

Al precisar las características de la memoria colectiva y comunicativa, y delimitar aquello que también comparte con la memoria cultural, Assmann introduce las variantes “memoria vinculante” y “memoria conectiva”, conceptos que se atribuyen, en principio, al carácter normativo y socializador de la memoria colectiva, pero que también subyacen a la definición de memoria cultural, si tenemos en cuenta la quinta característica enumerada más arriba. La riqueza y versatilidad de los conceptos acuñados por Assmann responden, en primer lugar, al cúmulo de influencias teóricas que han nutrido su pensamiento y, en segundo lugar, al dilatado desarrollo de su teoría, que lleva más de tres décadas en vigencia. Indagando en la fuerza sociogenética de la memoria, Assmann recupera las elaboraciones de Friedrich Nietzsche en torno a la necesidad del ser humano de una memoria para poder relacionarse,

específicamente desarrolladas en el Segundo Tratado de la *Genealogía de la moral* escrito en 1887. A diferencia de Halbwachs, Nietzsche no piensa en una memoria comunicativa “autorregulativa y difusa”, caracterizada por Assmann como *autopoiética* (2008: 24), en la que interactúan recuerdo y olvido (2008b: 21), sino que, por el contrario, postula una *memoria de la voluntad* capaz de dejar en suspenso la capacidad del olvido, como ocurre en los casos en que se hacen promesas. La responsabilidad o la confiabilidad en la palabra o el hecho prometido es, para Nietzsche, uno de los atributos fundamentales de la *conciencia* del ser humano (Nietzsche 1995: 66), la cual está profundamente emparentada con la memoria: el individuo se hace “calculable” porque seguirá recordando en el futuro aquello que prometió (Assmann 2008b: 21). La memoria de la voluntad concebida por Nietzsche no está prevista en la naturaleza, sino que ha sido especialmente creada y criada por el ser humano para poder vivir en sociedad, y su instrumento no es la pregnancia del entorno afectivo (como prefirió Halbwachs) sino una “terrible” y “sinistra” *mnemotécnica* que, en las sociedades antiguas, grabó en el cuerpo una serie de castigos a partir de los cuales el cumplimiento de las promesas se convertiría en garantía de la vida en sociedad (Nietzsche 1995: 66).

Assmann señala que tanto Nietzsche como Halbwachs se retrotraen ante la transición hacia lo puramente simbólico, dejando el concepto de memoria en una instancia que no excede lo corporal, lo neuronal y lo afectivo (2008b: 22). En Nietzsche, los ejemplos aducidos para la mnemotécnica constituyen actos simbólicos (sacrificios, cultos, tormentos, castigos, fianzas), pero ejercen su poder mediante la crueldad dirigida hacia el cuerpo del individuo y no mediante la fuerza persuasiva que pueda serles inherente, es por eso que el filósofo alemán podía afirmar que “sólo lo que no cesa de doler permanece en la memoria” (1995: 66). Para Halbwachs (de acuerdo con Assmann), la memoria colectiva, como memoria viva o encarnada (Assmann 2008b: 25), no va unida a ningún tipo de violencia ni de influencia externa, es decir, no se impone ni se hace desde afuera, sino que surge de un modo que Assmann caracteriza como *autopoiético* (2008: 127), generándose en el individuo según su pertenencia a constelaciones sociales y según las normas de comunicación con los otros, hechos que le permiten agrupar las imágenes en recuerdos y crear

estructuras en el caótico mundo interior. El pasado es importante porque facilita la pertenencia, y en ese sentido Assmann se permite hablar, también en el caso de Halbwachs, de un pasado normativo (2008: 127), asociándolo con la teoría de “religión invisible” acuñada por Thomas Luckmann en 1967 (1973) para quien el saber vinculante del recuerdo tiene rasgos normativos.⁹⁹ Sin embargo, no debe olvidarse el hecho importante de que Halbwachs insistiera no tanto en la normatividad sino en la afectividad de la memoria colectiva, es decir, no la violencia, sino los sentimientos como cohesionadores culturales (Assmann 2008: 128). Esta hipótesis es conectada por Assmann con el concepto de “fórmula emotiva” acuñado por Aby Warburg, el cual expresa “creaciones compactas de memoria colectiva” transmitidas afectivamente (Assmann 2008: 128).

3.3.4. Importancia de la escritura para la memoria cultural

En esta contraposición de lo vinculante y de lo normativo, que remite a las características primera y quinta de la memoria cultural mencionadas más arriba, Assmann encuentra la ambivalencia constitutiva de esta formación: “por un lado”, sostiene al analizar el rito egipcio del *ma’at*, “aparece como medio disciplinario violento, por otro como medio redentor contra la desaparición” (2008: 126). El instrumento por excelencia del que se sirve la memoria cultural para persistir a través de los siglos, cohesionar a los grupos sociales que también persisten a través de ella y canonizar los recuerdos o el acervo vinculante es la escritura. Llegamos aquí al punto que más nos interesa de la teoría de la memoria cultural acuñada por Jan Assmann, y a partir del cual es posible pensar el valor y la función de la literatura en la preservación o la reconfiguración de la memoria colectiva, y en los significados culturales que a partir de los textos literarios se negocian, entre los que la problemática del género sexual juega, desde nuestro punto de vista, un papel fundamental. El paso hacia la escritura, ejemplificado por Assmann en un caso como el de la etapa de la tradición judía iniciada con el *Deuteronomio* atribuido a Moisés, permite “fijar la memoria,

⁹⁹ Para Luckmann, cuyo concepto de religión invisible es equiparable al de memoria cultural, la religión de la memoria resiste a la secularización precisamente por su invisibilidad, en oposición a la religión visible de las iglesias instituidas (Assmann 2008: 128).

liberarla de los ritmos del olvido y el recuerdo”, trasponiendo la memoria vinculante o colectiva en una “memoria educacional”, y abriendo los espacios del recuerdo hacia la memoria cultural en su sentido más auténtico (2008b: 40). Gracias a la escritura la memoria cultural se despega del horizonte del recuerdo y del conocimiento funcionalizados como memoria vinculante. Assmann, en este punto, describe el potencial liberador de una institución que no obstante se constituye en su normatividad, instalando, además, una noción fuerte y kantiana del sujeto constituyente:

Sólo la memoria cultural permite que el individuo disponga libremente de las existencias mnemónicas y tenga la oportunidad de orientarse por sí solo en la vastedad de los espacios del recuerdo. En ciertas circunstancias, la memoria cultural libera de las coerciones de la memoria vinculante (2008b: 40).

En las sociedades que poseen escritura, el volumen de lo que se necesita recordar y el sentido que se transmite y se configura en formas simbólicas forman archivos monumentales de los que sólo algunas partes “de veras se necesitan, se ocupan, se cultivan” (2008b: 44), en tanto que el resto se configura en “memoria acumulada”, dando cuenta así de lo que Assmann describe como “formas culturales del inconsciente” (2008b: 45). Los límites entre la memoria cultural funcional y la acumulada varían continuamente y en ese fenómeno es posible situar condiciones de posibilidad de cambio y de renovación. En este punto, Assmann observa que el concepto de tradición no puede abarcar la dinámica de la identidad y del recuerdo, ya que sólo implica aquello que se desarrolla “a conciencia y bajo control en el trabajo cultural”, dejando afuera los significados culturales inconscientes (2008: 45). En la práctica, en el plano de la memoria cultural y específicamente en el de la memoria acumulada, Assmann percibe una analogía con aquello que Freud designara bajo el concepto de lo “reprimido” en el plano de la memoria individual¹⁰⁰ y que hiciera extensivo a la psicología de masas.¹⁰¹ Haciendo acopio, además, de los aportes del concepto derrideano de *archivo* y del concepto expandido de *tradición* que propusiera

¹⁰⁰ Especialmente en su ensayo “La represión” de 1915.

¹⁰¹ En *Moisés y la religión monoteísta*, escrito entre 1934 y 1938

Bernstein,¹⁰² que incluyen los aspectos inconscientes de la transmisión y de la transferencia intergeneracional que Freud delimitara, así como las tradiciones lingüísticamente articuladas y sustancialmente determinadas que desplegara Gadamer (2005) al referirse a la constitución lingüística de la existencia humana, Assmann propone la memoria cultural como concepto que, en una de sus tantas dimensiones, en contraste con la memoria vinculante y colectiva, abarca lo originario, lo excluido y lo descartado, “lo no instrumentalizable, lo herético, lo subversivo, lo separado” (2008b: 47).

Excar nación de la memoria mediante el acto de escritura (Assmann 2008: 125), por un lado, y acumulación de textos culturales no funcionales, por el otro. Entre estas dos propuestas reseñadas de la teoría de la memoria cultural de Jan Assmann bascula nuestra lectura de las novelas escritas durante la década del noventa sobre el pasado reciente español, que visualizamos como pertenecientes al marco discursivo de lo subalterno y de lo *abyecto*, como más adelante definiremos al referirnos a la problemática teórica del género sexual y sus aplicaciones en el campo de la memoria colectiva. Entendemos que la novela memorialística surgida con especial fuerza desde mediados de la década del noventa se inscribe en la transformación de la memoria comunicativa en memoria cultural (Albert 2006: 22) y partimos del supuesto de que las novelas elegidas para nuestra investigación ocupan en el tiempo presente (a más de una década de escritas y publicadas por primera vez) el espacio marginal de los archivos de la memoria cultural, dado que no podríamos afirmar que son miembros de pleno derecho del *canon* de la literatura española contemporánea, consagrada por la crítica literaria especializada, la academia y el discurso universitario (aunque en buena medida sí hayan tenido, unos más que otros, una buena acogida en los medios masivos, como es indiscutible que ocurre con la obra de Rosa Montero). Si los textos y los significados culturales configurados simbólicamente que forman parte de la memoria acumulada o marginalizada en un determinado momento de la historia pueden ser percibidos como análogos a aquello que una sociedad reprime u olvida en un momento particular de su historia, proponemos, luego de este recorrido por la

¹⁰² Assmann se refiere específicamente al ensayo de Jacques Derrida *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1977) y al estudio *Freud y el legado de Moisés* de Richard Bernstein (2002).

memoria cultural, que una de las razones por las que las novelas *El palomo cojo*, *La hija del caníbal* y *Luna lunera* adquieren relevancia en el contexto de una reflexión sobre las conexiones entre la literatura y la memoria colectiva es por reponer, en diferentes grados y mediante diferentes situaciones y contextos particulares, la incómoda cuestión de la vivencia del *otro*.

3.4. La relación con los allegados en la problemática de la memoria colectiva/memoria personal según Paul Ricoeur

Las interpretaciones sociológicas y antropológicas de la memoria colectiva y de la memoria cultural reseñadas en los apartados anteriores se oponen, como queda dicho, al enfoque de la memoria individual, que constituye una tradición independiente respecto de la de la mirada sociológica. En su monumental obra *La historia, la memoria, el olvido*, el filósofo de la fenomenología Paul Ricoeur (2004) se ha interesado precisamente en explorar recursos de complementariedad entre ambos enfoques. Al concluir la primera parte de su ensayo, titulada *De la memoria y la reminiscencia*, Ricoeur propone explorar el campo intermedio de la *relación con los allegados* en el cual ubica una memoria de una clase distinta e intermedia entre la vida privada y el espacio público de rememoración (2004: 171). Mentamos sus reflexiones porque clarifican la dinámica de la rememoración cuyos fundamentos teóricos buscamos describir en este capítulo. Asimismo, contribuyen a enriquecer el marco conceptual con el que se abordará el análisis literario en los Capítulos 5, 6 y 7.

Al oponer la tradición de la mirada interior, representada por Agustín, John Locke y Edmund Husserl, con la de la mirada exterior, cuyo máximo exponente ha sido Maurice Halbwachs, Ricoeur plantea la posibilidad de colocar ambos discursos en posición de intersección mediante la noción de *atribución* perteneciente al campo del lenguaje (2004: 162). El punto de partida de este análisis lo brinda el reconocimiento de que el empleo de los posesivos en la práctica lingüística (*mi, mío, nuestro, suyo*, etc.) para designar la naturaleza de posesión propia del recuerdo, demuestra que las operaciones de la memoria (en relación con el proceso activo de *rememorar algo* y el pasivo de *acordarse de algo*) son objetos de una atribución, es decir, de una asunción

de responsabilidad (2004: 163). Ricoeur extiende la idea de apropiación de la teoría de la acción a la de la memoria en virtud de la tesis de la movilidad de la atribución de predicados psíquicos, los cuales pueden recibir el mismo análisis que los predicados lingüísticos: “es propio de estos predicados”, argumenta el filósofo francés, inspirado en las hipótesis de Peter F. Strawson,¹⁰³ “puesto que son atribuibles a sí mismos, poder ser atribuidos a otro distinto de sí” (2004: 164). La hipótesis de que la atribución puede tanto suspenderse como realizarse puede aplicarse sin inconvenientes a la memoria, entendida como un fenómeno psíquico, una afección o una acción, virtualmente atribuible a cualquiera, y cuyo sentido puede ser comprendido al margen de cualquier atribución explícita (2004: 164). Por otro lado, la memoria sólo puede expresarse mediante el lenguaje, es decir, mediante “la lengua de los otros” (2004: 168), y en el caso de los recuerdos traumáticos el trabajo de memoria necesita en muchos casos de la intervención de terceros (como por ejemplo, aunque no sea el único, el psicoanalista) que ayudan al recuerdo en su camino hacia la oralidad y hacia el *relato*, cuya estructura pública es más que evidente (2004: 168). Llegado a esta instancia, Ricoeur iguala la experiencia del otro con la experiencia de sí (2004: 169); la simultaneidad de la conciencia del sí con la del otro caracteriza a la vida en sociedad o en contemporaneidad, en la que se manifiestan los fenómenos asociados a la memoria.

Estas consideraciones permiten postular la existencia de un plano intermedio de referencia, el de la relación con los allegados, ubicado entre los polos de la memoria individual y de la memoria colectiva, en el que se llevan a cabo los intercambios entre la memoria encarnada de los individuos y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecen. Ricoeur entiende por allegados a “esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros”, situados “en una gama de variación de las distancias en la relación entre el sí y los otros” (2004: 171). El vínculo con los allegados corta “transversal y electivamente” (2004: 171) las relaciones de pertenencia familiares y sociales (es decir, los espacios de referencia sociales de los que dispone el individuo para recordar, los marcos sociales de la memoria). Estas relaciones *cuentan*

¹⁰³ Strawson, Peter F. (1987) [1959]. *Individuos: ensayo de metafísica descriptiva*. Madrid, Taurus. Ricoeur se maneja con la edición original editada en Londres por Methuen and Co.

desde el punto de vista de la memoria compartida, ya que los acontecimientos que afectan a los individuos tienen importancia para sus allegados, y viceversa. La aprobación mutua también incide en el acto de recordar, puesto que lo que uno atesta al hablar, narrar e imputarse la responsabilidad de sus acciones (o imputarla a terceros) no puede pensarse de manera aislada en relación con la búsqueda de aprobación (2004: 172).

Al pensar la valoración afectiva que circunda al acto de recordar, y teniendo en cuenta que la novela sobre la memoria escenifica precisamente esas relaciones entre el individuo y los otros, tanto desde el presente en el que el pasado se reconstruye como en las escenas evocadas, el concepto de *allegados* proporciona claves de comprensión para la dinámica de los procesos de rememoración que la ficción literaria pone en juego. En particular, cuando se piensa en los procesos de construcción de las identidades no hegemónicas, entre los que se cuentan la pluralidad y la fragmentación (en oposición al sujeto unitario masculino), contar con una alternativa al binomio público/privado enriquece las posibilidades de análisis. La construcción de la identidad *femenina*, *homosexual* e infantil depende del vínculo con los otros, o los próximos y allegados, que determinan el campo de valoraciones de las conductas y los procesos de identificación aceptables y censurables, a su vez enmarcados en la realidad histórica y socio-política mayor. La relectura del pasado común, y por ende del presente, que las novelas memorialísticas llevan a cabo involucra, entonces, el plano de las relaciones interpersonales en la esfera íntima, donde se cimentan los fundamentos de la identidad. Al mismo tiempo, el discurso literario configura estos y otros mensajes a partir de su articulación en un sistema de géneros y de modos literarios que, a su vez, regulan y controlan la materia narrativa. Intentaremos describir las transgresiones que en las novelas pueden concretarse cuando intervienen en ellas la voz no hegemónica de las identidades subalternas y abyectas.

3.5. El problema del olvido según Joël Candau

Para concluir este capítulo dedicado a la revisión de algunas proposiciones teóricas en torno a la problemática de la memoria colectiva, haremos referencia a las conclusiones

del antropólogo Joël Candau (2002) en relación con la cuestión del olvido. En su *Antropología de la memoria*, Candau hace un recorrido por distintos enfoques biológicos, filosóficos, sociológicos y psicológicos en torno al problema de recordar individualmente y en comunidad. Al mencionar las elaboraciones pioneras de Maurice Halbwachs, reconoce el mérito del sociólogo francés en haber insistido en la imposibilidad del hombre de usar la memoria fuera de la sociedad (2002: 67) pero considera acertadamente que no es posible hablar de una *teoría* de la memoria colectiva, ya que no encuentra fundamentos teóricos sólidos en relación con ella, es decir, no encuentra que pueda saberse, en efecto, cómo orientaciones individuales próximas, dentro de un mismo grupo social, pueden “volverse idénticas al punto de fusionarse y de producir una representación común del pasado” con una dinámica propia respecto de las memorias individuales, ni tampoco cómo la memoria colectiva así constituida puede conservarse, transmitirse y modificarse (2002: 68). Candau prefiere hablar de la memoria colectiva como *noción* expresiva de una determinada realidad: la que se refiere a “cómo ciertos acontecimientos parecen memorizados u olvidados por una determinada sociedad y cómo hay capacidades de memoria diferentes entre generaciones, entre clases sociales, entre sexos, etc.” (2002: 67). En cambio, acepta como mucho más convincente la noción de *marcos sociales de la memoria* ya que, como se ha visto, es indiscutible que la memoria individual se apoya en la memoria de los otros y que la reconstrucción de los acontecimientos pasados pasa por las circunstancias en las que se desarrollaron y por conocimientos compartidos por los individuos de un mismo grupo social, como el lenguaje.

Si se acepta que los recuerdos personales se articulan con los recuerdos de otras personas o con estructuras sociales compartidas (constituidas, a su vez, por recuerdos compartidos) pero que, en última instancia, son el resultado de elaboraciones individuales y originales (la biología se encargó de demostrar la individualidad irreductible de las bases neuronales de la memoria [Candau 2002: 9-14]), y si se acepta que, además, la memoria colectiva como tal no existe (no es posible referirse a una entidad capaz de memorizar externa a los individuos o a las conexiones entre ellos), ¿cuál sería, entonces, el punto de unión social de las memorias individuales? Candau propone pensar la memoria colectiva más como “la suma de los

olvidos que la suma de los recuerdos” (2002: 64). En efecto, existe una “casi certeza” en relación con los olvidos comunes o compartidos por un grupo social y, en cambio, nunca es posible estar enteramente seguros de los recuerdos, dado que “las modalidades inciertas de la presencia quedan por determinar” (2002: 54).

La importancia del olvido para comprender la dinámica de la memoria colectiva se pone de manifiesto en la medida en que se tiene en cuenta todo aquello que no se conmemora, especialmente en las sociedades actuales, obsesionadas por la conmemoración y por la devoción hacia el pasado (2002: 70). Todo acto memorialístico establece una “jerarquía de las memorias” (2002: 70) que se materializa en los nombres de calles, en las estatuas, monumentos, en las placas conmemorativas, etc., y cuyos blancos o agujeros de memoria definen precisamente, más que su contenido manifiesto, las características de la conmemoración. Las distorsiones de la memoria, en suma, enseñan mucho más al observador de una sociedad o de un individuo, que una memoria fiel (2002: 77). Siguiendo nuevamente a Halbwachs y su afirmación de que el olvido es la pérdida de contacto con los otros (aquellos que constituyen los marcos de referencia del recuerdo), Candau deduce que el olvido es, más precisamente, la pérdida o el *abandono* del otro (2002: 79). En una dimensión colectiva, el fenómeno del olvido es tan misterioso como el de la memoria, sin embargo, el olvido colectivo puede verificarse con mayor facilidad que el de la memoria colectiva: “si las modalidades del olvido varían entre individuos, el enmascaramiento o el borramiento de información desemboca siempre en el mismo resultado, observable en prácticamente la totalidad de los miembros de un grupo” (2002: 80).

Si bien el olvido no siempre puede ser considerado como un aspecto negativo de la facultad de la memoria (en efecto, a veces es necesario olvidar, como ocurre en algunos casos históricos de amnistía o en los sobrevivientes de acontecimientos dramáticos), hay olvidos sociales que deben ser considerados como faltas o carencias, e incluso esos olvidos, en muchas ocasiones, resultan ser asimismo olvidados. En efecto, ¿cómo recordar en la invisibilidad social que los caracteriza, en la década del noventa cuando sólo entonces comenzaba a resurgir la memoria del pasado reciente, la experiencia de la disidencia sexual durante el franquismo, o el sufrimiento de los

niños hijos de *rojos*, o la subalternidad que supone haber sido anarquista en una sociedad que no reconoce la necesidad de conmemorar lo invisible? El marco teórico que proporcionan los estudios de género, y cuya descripción a continuación realizaremos, permite responder este tipo de interrogantes, a la vez que completa, mediante claves interpretativas nuevas, la capacidad explicativa de los conceptos referidos a lo largo de este recorrido por distintos enfoques sobre la memoria colectiva, en función de su posterior aplicación a la lectura literaria.

Capítulo 4

Patriarcado, género y memoria. El feminismo y los estudios de género. Posibles vínculos con la memoria colectiva

Introducción

Los capítulos subsiguientes de esta tesis, abocados al análisis de las novelas de Eduardo Mendicutti, Rosa Montero y Rosa Regás así como de otras expresiones literarias y fílmicas del siglo XX y específicamente del último tramo de este, introducidas de manera complementaria, en las que se observa la peculiar conexión entre la memoria colectiva, el género y la identidad individual, intentan dar cuenta de los modos en que los enfoques reseñados en torno a la problemática de la memoria colectiva —los cuales proporcionan valiosas categorías de análisis para la crítica literaria— pueden enriquecerse mediante la reflexión teórica que se nutre de las elaboraciones del feminismo y de los estudios de género y sus análisis y conclusiones en torno a los conceptos de *patriarcado*, de *género sexual* e *identidad*. La hipótesis que guía esta propuesta sostiene que las divisiones políticas e ideológicas de la memoria (entendida en sus dimensiones de memoria colectiva o memoria comunicativa, memoria individual, y memoria cultural; y en sus relaciones de tensión y de continuidad con la historia y con el olvido), en el contexto de la recuperación del pasado reciente iniciada con posterioridad a la transición democrática, constituyen solamente una de las dimensiones de la problemática de la memoria colectiva. En un plano que atraviesa las tensiones y negociaciones entre la memoria de los vencedores y la memoria de los vencidos —binomio que, a su vez, estuvo atravesado por las divisiones de clase— y que al mismo tiempo excede sus espacios de enunciación y la puesta en escena de su dinámica, la división de espacios correspondiente a la esfera de lo público (y su consiguiente prestigio al expresar el espacio de lo masculino) y de lo privado (en su invisibilidad, por designar el espacio asignado a la mujer, los niños, las identidades socialmente consideradas subalternas y abyectas y las identidades sexuales no normativizadas) determinan a su vez el funcionamiento tanto de la memoria social o colectiva, la memoria cultural o canónica, como de la memoria personal y las posibilidades del acceso al discurso de la historia o su contraparte, el

olvido. En tanto herramientas de análisis y categorías explicativas, los conceptos de *patriarcado*, de *género sexual* y de *identidad*, según han sido desarrollados por los estudios feministas y de género, proporcionan el marco teórico adecuado para abordar las relaciones entre la memoria y la identidad.

En un sentido relacionado con esta propuesta de lectura, las concepciones *presentistas* de la memoria, es decir, aquellas que, como las que hemos reseñado, consideran la memoria como una construcción del pasado producida desde las necesidades y las posibilidades del presente (Aguilar Fernández 1996: 33) se verían significativamente ampliadas si se incluyeran, entre las aspiraciones, los miedos, las creencias y las condiciones sociales del presente (es decir, en los marcos sociales de la memoria disponibles para el sujeto que recuerda), las limitaciones o, en términos foucaultianos, las *rarefacciones* del discurso¹⁰⁴ sobre el pasado (Foucault 2005: 52) provenientes del sistema de organización social patriarcal que determina distintos espacios —significativamente jerarquizados— para lo masculino, lo *femenino* y lo *abyecto*, y condiciona de esa forma no solo las posibilidades de enunciación (que, como veremos, el discurso literario viene a revertir) sino, además, los significados vehiculizados en el acto de *contar* el pasado, de recuperar la memoria. Si, como Halbwachs afirmaba, cada nueva repetición de la memoria instala nuevos sentidos e ilumina zonas oscuras del pasado, la toma de la palabra por parte de quienes han sido invisibilizados por los discursos hegemónicos sobre el pasado posibilita un conocimiento nuevo sobre el mismo. De la misma forma, el carácter esporádico de estas apariciones discursivas, aún durante los últimos años del siglo XX y las primeras décadas del XXI, dan cuenta todavía de la marginalidad política de algunos sujetos y experiencias. De todas formas, la escritura (y en especial la escritura institucionalizada, en este caso por el sistema literario y editorial) permite, siguiendo a Assmann, el paso de la memoria vinculante a la memoria educacional o cultural y libera la memoria de

¹⁰⁴ Al considerar al discurso como un acontecimiento que se inscribe en series discursivas y cuyo principio no es la originalidad sino la regularidad y cuyo análisis no debiera perseguir la significación sino las condiciones de posibilidad, Foucault llama “sistemas de rarefacción” a los sistemas de exclusión que permiten y limitan las posibilidades del discurso. Se trata de mecanismos restrictivos (prohibiciones, exclusiones, asignaciones genealógicas o de autor, clasificaciones y delimitaciones disciplinares, exigencias de verdad, etc.) y contingentes a los que los discursos refieren y que, en contra de la percepción del sujeto como origen de la significación, determinan distintas y variables posiciones de sujeto (Foucault 2005).

los ritmos del olvido, permitiendo rescatar, del entramado de olvidos con el que Candau caracteriza la memoria colectiva, experiencias reales o ficticias silenciadas.

4.1. Los aportes del feminismo de la *tercera ola* y el feminismo ilustrado español.

4.1.1. En torno al concepto de *patriarcado*. Kate Millett: *lo personal como político*

En la introducción precedente aludimos a la marginalidad *política* de ciertos sujetos. Este adjetivo es heredero de las teorizaciones sobre el patriarcado iniciadas en Estados Unidos por el feminismo de los años sesenta y setenta, también denominado feminismo de la *tercera ola*, cuyas representantes, reconociendo la figura anticipatoria de Simone de Beauvoir, introdujeron el término *género* en el discurso y el habla populares y elaboraron concepciones afines del patriarcado y de las relaciones desiguales entre los sexos en las que demostraban su carácter de constructos políticos legitimadores del orden social vigente (Femenías 2000: 27-28).¹⁰⁵

Kate Millett, con su ya clásico ensayo *Sexual politics*, publicado en 1969, representa una de las voces más influyentes del feminismo radical, movimiento separado de la izquierda marxista y que impugna a esta por su escaso reconocimiento a las reivindicaciones específicas de las mujeres (Valcárcel 2004). En el tratado que culmina con un análisis crítico y desmitificador de la obra literaria de Henry Miller, D. H. Lawrence y Norman Mailer (a cuyo sexismo opone la visión revolucionaria de lo femenino en Jean Genet), la feminista norteamericana realiza una descripción minuciosa del patriarcado como sistema social al que, como la mayoría de sus contemporáneas de los años sesenta y setenta, inspiradas en los estudios

¹⁰⁵ Las principales feministas académicas e impulsoras del feminismo contemporáneo fueron la australiana radicada en Inglaterra Germaine Greer (*The Female Eunuch*, 1970), las estadounidenses Kate Millett (*Sexual Politics*, 1969) y Adrienne Rich (*Of Woman Born: Motherhood*, 1976), la canadiense radicada en los Estados Unidos Shulamith Firestone (*The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, 1970), la británica Sheila Rowbotham (*Women, Resistance and Revolution*, 1972). (Evans 1997: 22-23), la francesa Hélène Cixous (*La risa de la medusa*, 1975) y la belga Luce Irigaray (*Speculum*, 1975). Si bien muchos de los postulados que en los sesenta y setenta fueron revolucionarios con el tiempo perdieron su fuerza argumentativa y cedieron el paso a miradas en las que la visión del poder ya no se limitaba al enfrentamiento entre los sexos y al sometimiento unilateral de la mujer, los aportes de estas primeras feministas todavía tienen vigencia en el sentido de que ayudan a pensar las realidades sociales y discursivas en términos de condicionamientos de género, aspecto rotundamente ignorado en la mayoría de los espacios académicos hegemónicos.

antropológicos sobre el parentesco de Lévi-Strauss y lectoras atentas de los escritos sobre sexualidad y crianza de Margaret Mead,¹⁰⁶ otorga características universales y prácticamente ahistóricas (Millett 1995: 77).¹⁰⁷

Al considerar que la relación entre los sexos debe ser descrita en virtud de su carácter político (proposición que dio lugar al lema sesentista y setentista *lo sexual es político*)¹⁰⁸ y que el sexo, por lo tanto, es una categoría impregnada de política, Millett establece los fundamentos para una teoría política orientada hacia los terrenos menos convencionales de las relaciones de poder (1995: 32). La política es, para Millett, “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo” (1995: 32). El dominio sexual del hombre hacia la mujer constituye una realidad estructurada, interiorizada y generalizada incluso entre las mujeres bajo la forma de “colonización interior” (1995: 33) o de interiorización de los mandatos, idea que recuerda al concepto de opresión infligida que expusiera Beauvoir en *El segundo sexo* (Femenías

¹⁰⁶ Especialmente su libro *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, publicado en 1930 en base a un estudio de campo en Nueva Guinea, tuvo una decisiva influencia en las elaboraciones del feminismo contemporáneo en torno a la inexistencia de vínculos naturales o genéticos entre el sexo biológico y el temperamento femenino y masculino. Por otro lado, Lévi-Strauss y Margaret Mead son sólo dos referentes en el diálogo intertextual de las primeras feministas contemporáneas. Todas se abocaron a la relectura de la obra de Freud así como incorporaron ideas básicas y reformularon aspectos nodales de la teoría del capital de Marx y Engels (Evans 1997: 10).

¹⁰⁷ A pesar de que reconoce la posibilidad de que anteriormente a la instalación de este sistema ideológico hubiera existido una organización matriarcal basada en la veneración de los atributos reproductivos femeninos: “podemos, empero, razonar sobre la eventualidad de que el patriarcado haya sucedido a un periodo hipotético, cuya característica fundamental habría estribado en una mentalidad que considerase la fertilidad y los procesos vitales como principio primario. Tal vez la humanidad primitiva, en una etapa anterior a la aparición de la técnica y de la civilización más rudimentarias, viese en el nacimiento de los niños la manifestación más impresionante de la fuerza creadora (...). Es posible que el descubrimiento de la paternidad fuese la circunstancia que invirtió por completo las actitudes humanas.” (Millett 1995: 37).

¹⁰⁸ Para una descripción de las conexiones entre la liberación política y sexual de la contracultura revolucionaria estadounidense y europea del 68, y su oposición al autoritarismo occidental de la guerra de Vietnam, ver Evans (1997: 14-25). Otra de las consignas clave que surgieron de la literatura feminista de la época fue “el compañerismo femenino es poderoso” (que también fue el título de una colección de ensayos de Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful*, publicada en 1970), cuya idea implícita era que las estructuras que oprimían a las mujeres sólo podían modificarse mediante la toma de conciencia en conjunto. El feminismo radical, principalmente liderado por académicas y escritoras que se oponían con furia a la heterosexualidad normativa y liberada de los sesenta, sostenía que toda relación entre el hombre y la mujer conllevaba una situación inevitable de explotación, e interpretaba toda la historia y las relaciones sociales en términos de “guerra de los sexos”. Los cenáculos de mujeres (que luego derivaron en prácticas similares del lado del feminismo de la diferencia, opuesto al feminismo ilustrado o de la igualdad) —librerías, cafés, clubes, sólo para mujeres— demostraban que en aquel momento el problema de las diferencias *entre* las mujeres era mucho menos urgente o relevante que la causa común de ellas contra los hombres. (Evans 2003: 24-26).

2000: 27). La subordinación femenina ocurre en todos los niveles sociales, y por esa razón Millett puede afirmar que el patriarcado es un sistema que supera las divisiones de clase, de casta y las desigualdades raciales (en Estados Unidos con fuerte arraigo aún en los sesenta). Asimismo, el patriarcado se apoya en dos principios fundamentales: el dominio del macho sobre la hembra y el dominio del macho de más edad sobre los más jóvenes (Millett 1995: 34). De acuerdo con esta realidad, la familia constituye el pilar básico donde se transmiten y se socializan las diferencias sexuales correspondientes a dos tipos bien diferenciados de temperamentos, de estatus y de papeles sexuales (1995: 35).

El término *género*, que en el ensayo de Millett aparece algo tardíamente y cuya descripción se funda en las afirmaciones de Robert Stoller (1968),¹⁰⁹ designa la “estructura de la personalidad conforme a la categoría sexual” (1995: 39) cuya constitución, de acuerdo con Millett, ocurre en las personas no antes de los dieciocho meses de edad. Millett subraya el hecho fundamental de que la identidad genérica es la base de la identidad del ser humano y sus caracteres, absolutamente arbitrarios, dependen no de factores genéticos o biológicos sino de otros que son adquiridos y que no tienen ninguna relación con la base genital de los seres humanos (1995: 40). El patriarcado legitima, refuerza y perpetúa el aprendizaje temprano de la conducta sexual¹¹⁰ estableciendo como naturales diferencias que, en última instancia, responden a intereses políticos: aquellos que permiten a los hombres dominar a las mujeres. Al igual que el colonialismo y el racismo, el punto de apoyo fundamental de la ideología patriarcal radica en la *fuerza*, entendida no solo como “medida de emergencia” sino también como “instrumento de intimidación constante” (1995: 58). Ella constituye, como se sabe, un atributo exclusivo del macho, cuestión que permite a Miller argüir algo que el feminismo repetirá una y otra vez: que la violencia sexual

¹⁰⁹ Su aparición en el segundo capítulo de *Sexual politics*, ya avanzada la argumentación, y su ausencia en el manifiesto “Sexual politics” publicado tan solo un año antes, prueban que *gender* aún no era un término de uso generalizado. Fue el psicoanalista Robert J. Stoller quien en 1968 iniciara su uso académico al titular su libro sobre el desarrollo de la sexualidad en los niños *Sex and Gender*. Stoller desafió la teoría freudiana de la bisexualidad infantil, al proponer una feminidad primaria como orientación biológica y psicológica de los niños pequeños.

¹¹⁰ En líneas generales, los rasgos de la personalidad masculina y femenina se dividen entre la *agresividad*, de un lado, y la *pasividad*, del otro. A estas se suman los binomios racionalidad/irracionalidad, cultura/naturaleza, fuerza/debilidad, etc.

sobre la que se asienta la firmeza del patriarcado se materializa con plenitud en el acto de la violación (1995: 59).¹¹¹

Kate Millett señala, por último, un aspecto que los estudios de género desarrollarán en todas sus variantes: el de la *alteridad* de la mujer o de lo femenino. Dado que toda la simbología y el sistema que regula los vínculos sociales y las asignaciones de espacios en el patriarcado han sido creaciones masculinas, la mujer misma, como idea cultural, es también una creación del varón (1995: 62). Simone de Beauvoir ya había desarrollado en 1949 la situación de la mujer como *lo Otro* y había, además, desmitificado el carácter esencial u ontológico de su reducción a lo biológico y a la función reproductiva (es decir, a la identificación de la mujer con el sexo) dando cuenta del carácter cultural y modificable de su sujeción (Femenías 2000: 18-19). Millett, observando los resultados de distintos estudios antropológicos, indica que la otredad de lo femenino responde a la animosidad que el hombre siente por la mujer, cuyo origen tiene directa conexión con la incapacidad masculina de procrear (1995: 62-63). Las consecuencias, experimentadas por las mujeres de la mayoría de las culturas y con especial fuerza en Occidente, han sido una “aversión universal y profundamente enraizada” hacia las funciones sexuales femeninas (1995: 63) que culmina en la identificación entre la mujer y el sexo (con las connotaciones negativas que esta palabra tiene en Occidente) y que se contrapone a la primacía del falo que desde el discurso psicoanalítico tanto Freud como Lacan institucionalizaron a lo largo del siglo XX. Lo femenino como lo alterno dará lugar a la utilización del término *abyecto* por parte de Julia Kristeva en Francia (1988 [1980]) y de Judith Butler en Estados Unidos (2007), y que retomaremos más adelante.

¹¹¹ “La violación se ha considerado tradicionalmente como una ofensa de varón a varón: la profanación de la mujer «de otro». La «vendetta», tal como se lleva a cabo en Sudamérica, tiene por base la satisfacción masculina, el odio entre razas, y la defensa de las posesiones y de la vanidad (el honor). En la violación, la agresividad, el encono, el desprecio y el deseo de ultrajar o destruir la personalidad ajena adoptan un cariz claramente ilustrativo de lo que es la política sexual” (Millett 1995: 59).

4.1.2. Los sistemas de sexo-género y el cuestionamiento a la *femineidad normal*, de acuerdo con Gayle Rubin

En 1975 la antropóloga cultural estadounidense y activista lesbiana Gayle Rubin publica un ensayo que también opera como uno de los fundamentos de la teoría feminista y de género del último tercio del siglo XX: “El tráfico de mujeres. Notas sobre la «economía política» del sexo”,¹¹² en el que propone, en contra de las visiones ahistóricas y universalistas del patriarcado,¹¹³ el término *sistemas de sexo/género*, cuyo carácter relativamente neutro permite describir la variedad de modalidades en las que las mujeres han sido oprimidas a lo largo de diferentes culturas, sistemas sociales y económicos.

Rubin define el sistema de sexo-género como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (1996: 38). Despegándose, como lo haría Heidi Hartmann poco después, de la interpretación marxista más difundida acerca de la opresión de la mujer (la que afirma que la extracción de plusvalía por medio del trabajo doméstico es la causa de la subordinación de la mujer en el capitalismo),¹¹⁴ Rubin sostiene que el capitalismo ha reorganizado ideas muy anteriores del hombre y la mujer para las que “las mujeres no heredan, en las que la mujeres no dirigen y en que las mujeres no hablan con el dios” (1996: 42), proposición que le debe mucho a la integración de sexualidad y sociedad que realizara Engels en el siglo XIX en *El origen de la familia, la propiedad privada y el*

¹¹² El título original es “*The Traffic in Women. Notes on the ‘Political Economy’ of Sex*” y apareció en Rayna Reiter (comp.), *Toward and anthropology of women*. New York: Monthly Review Press.

¹¹³ De hecho, el *patriarcado* para Rubin es solo una de las múltiples formas de dominación masculina, ya perimida, y que tuvo su legendario lugar en los pastores nómades como los del antiguo testamento: “Abraham era un Patriarca: un viejo cuyo poder absoluto sobre esposas, hijos, rebaños y dependientes era un aspecto de la institución paternidad, tal como se definía en el grupo social en que vivía” (Rubin 1996 [1975: 45-46]).

¹¹⁴ “El trabajo doméstico”, dice Rubin citando las interpretaciones del marxismo, “es un elemento clave en el proceso de reproducción del trabajador del que se extrae plusvalía. Como en general son mujeres quienes hacen el trabajo doméstico, se ha observado que es a través de la reproducción de la fuerza de trabajo que las mujeres se articulan en el nexo de la plusvalía que es el *sine qua non* del capitalismo. Se podría argumentar además que puesto que no se paga salario por el trabajo doméstico, el trabajo de las mujeres en la casa contribuye a la cantidad final de plusvalía realizada por el capitalista, pero explicar la utilidad de las mujeres para el capitalismo es una cosa, y sostener que esa utilidad explica la génesis de la opresión de las mujeres es otra muy distinta. Es precisamente en este punto que el análisis del capitalismo deja de explicar mucho sobre las mujeres y la opresión de las mujeres” (Rubin 1996: 41)

Estado. Rubin, en efecto, desarrolla la intuición de Engels acerca de que las relaciones de producción deben distinguirse de las de sexualidad, que el filósofo prusiano presentara en su famosa definición acerca del carácter dual de la producción y reproducción de la vida inmediata como factor determinante en la historia: “por un lado, la producción de los medios de existencia, de alimento, vestido, abrigo y las herramientas necesarias para esa producción; por el otro, la producción de los seres humanos mismos, la propagación de la especie” (Engels en Rubin [1996]: 43). Las necesidades de reproducción o de sexualidad no se satisfacen de manera *natural*, de manera que el *sexo* es algo culturalmente determinado. Así, un sistema de sexo-género, desde esta concepción del feminismo marxista, constituye “el momento reproductivo de «un modo de producción»” (1996: 45). La opresión, en este término, no es inevitable (como sí lo sería en el caso de *patriarcado*), ya que es “el producto de las organizaciones sociales específicas que lo organizan” (1996: 46) y esas formas se traducen en sistemas de parentesco.

En relación con el concepto de parentesco, Rubin demuestra lo que será moneda corriente en el feminismo contemporáneo: que la teoría antropológica no es otra cosa que una teoría de la opresión sexual, dado que la esencia de los sistemas de parentesco, tal como fueran descritos por Lévi-Strauss, radica en el intercambio que los hombres hacen de las mujeres (1996: 48).¹¹⁵ Las mujeres, percibidas como objetos que los hombres se regalan o intercambian entre sí, no reciben ningún beneficio de su propia circulación,¹¹⁶ y la práctica del intercambio, lejos de limitarse a las sociedades primitivas, se vuelve más pronunciada y sofisticada en las consideradas más civilizadas

¹¹⁵ Rubin recuerda también a Lewis H. Morgan, cuyo libro *La sociedad antigua* inspiró a Engels y al mismo Lévy-Strauss (1996: 48). Por su parte, la noción de *intercambio* cobró gran importancia en el campo de la antropología a partir de que Marcel Mauss publicara en 1950 su “Essa sur le don: forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques” (en su libro *Sociologie et anthropologie*). La práctica del intercambio, descrita en *Las estructuras elementales del parentesco* de Claude Lévy-Strauss (1950), define el modo en que se establecen los lazos matrimoniales entre los grupos sociales y la forma en que las mujeres circulan entre ellos. Además, establece el principio de la prohibición del incesto, que supone que las familias sólo pueden aliarse unas con otras y no dentro de sí mismas. El interdicto del incesto es un hecho de cultura y de lenguaje que permite diferenciar el mundo humano del animal, y la descripción que la antropología realiza de esta práctica asume la diferencia sexual y la heterosexualidad como principios necesarios, sin cuestionar su naturalización. Este último aspecto será ampliamente debatido dentro del feminismo y los estudios de género, especialmente por los representantes de la teoría *queer*. (Cf. Roudinesco 2003, Femenías 2000 y Rubin 1996).

¹¹⁶ En las sociedades primitivas y las tribus estudiadas por la antropología, “las mujeres son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas y vendidas” (Rubin 1996: 53).

(1996: 53), hecho que se evidencia en la ausencia de derechos plenos para las mujeres en la mayoría de las sociedades occidentales.¹¹⁷ La división sexual del trabajo, por ejemplo, también estudiada por Lévi-Strauss, además de percibirse como un modo de exacerbar las diferencias biológicas y de *crear* el género garantiza la división asimétrica de los sexos en el que una de las dos partes (la femenina) responde a los deseos de la otra (1996: 56). Será Michelle Rosaldo quien se detendrá especialmente en este punto, como veremos más adelante.

Por último, Rubin se interesa por el psicoanálisis, al que entiende como “una teoría sobre la reproducción del parentesco” (1996: 61), encargada de describir el residuo del enfrentamiento entre el individuo y las normas de la sexualidad propias de la sociedad.¹¹⁸ Indicando precisamente la represión en la práctica y el pensamiento psicoanalíticos de las implicaciones radicales de la teoría de Freud,¹¹⁹ según la cual el logro de la femineidad *normal* tiene severos costos para las mujeres, Rubin rescata la teoría freudiana puesto que a partir de ella se llega a comprender cómo los sexos son “divididos y deformados” durante la instancia de la androginia y la bisexualidad infantil en función de la transformación de los sujetos en “niños y niñas” (1996: 62-63). De acuerdo con la visión clásica de la femineidad, el complejo de Electra (o el enamoramiento de la niña hacia el padre) supone una heterosexualidad innata; en cambio, el descubrimiento freudiano de la fase preedípica determina la imposibilidad

¹¹⁷ Quizás sea ocioso recordar que a pesar de los logros legislativos, en la práctica la situación familiar, profesional, laboral y social de la mujer ha sido generalmente de desventaja respecto al varón.

¹¹⁸ De manera provocativa, Rubin denuncia al psicoanálisis como uno de los mecanismos de reproducción de las normas sexuales. Para una revisión del carácter sexista de la teoría freudiana ver, por ejemplo, Roudinesco (2003) y Sáez (2004).

¹¹⁹ Las críticas a la teoría psicoanalítica freudiana fueron casi unánimes en las primeras feministas de la tercera ola. Con el tiempo, al diversificarse el impulso inicial de un feminismo blanco y occidental, de clase media, en diversos feminismos orientados a la realidad de las diferencias entre las mujeres (de acuerdo con la pertenencia de clase, la raza, la nacionalidad, etc.) y con la entrada de la visión posmoderna del poder como modos de enfrentarse y negociar en series discursivas y posiciones de sujeto sucesivas y superpuestas, la llegada del psicoanálisis al feminismo (especialmente a partir de la publicación en 1974 del libro de Juliet Mitchell *Psychoanalysis and Feminism. Freud, Reich, Laing and Women*), permitió la apertura a nuevas perspectivas, en este caso, no tanto sobre la relación entre los sexos sino sobre las configuraciones y las determinaciones de la identidad sexual en los individuos. En palabras de Mary Evans, “el psicoanálisis [hacia fines de la década del setenta] parecía ofrecer una vía diferente a la del análisis estático de los roles sexuales que ofrecía la ciencia social angloamericana. A partir de la relectura de Freud empezó la discusión de las mujeres como «signo» y la lectura de la literatura en términos de patrones generales más que de experiencias individuales” (2003: 43). El interés, por otro lado, por los trabajos de Lacan y Kristeva renovaron también las posibilidades teóricas e interpretativas de los estudios de género.

de distinguir entre ambos sexos puesto que el niño o la niña tienen un único objeto de deseo ubicado en la madre. Al explicar la adquisición de la femineidad, Freud incorpora los conceptos de *envidia del pene* y *castración*, provocando “las iras de las feministas” (1996: 65), y en los cuales están presentes la devaluación de los atributos de la mujer frente a los del hombre.¹²⁰

Rubin reformula las teorías de la femineidad a partir de los aportes de Lacan en relación con los conceptos de *falo* y de *parentesco*, lejos de toda referencia a las realidades anatómicas.¹²¹ El falo, por lo tanto, es el que conlleva significados de dominación de los hombres sobre las mujeres, así como la diferencia entre *el que intercambia* respecto de *lo intercambiado* (1996: 69).¹²² La aceptación de la castración y la renuncia al objeto de deseo por parte de la niña, es decir, el proceso de creación de la *femineidad normal* supone para Rubin, como para las feministas radicales, “un acto de brutalidad psíquica, y que deja en las mujeres un inmenso resentimiento por la supresión a que fueron sometidas”, y que las prepara psicológicamente para “vivir con su opresión” (1996: 74).

Uno de los aportes más importantes de Rubin para el desarrollo de los estudios de género (y que será de capital influencia para el postfeminismo y los estudios *queer*) es su puesta en cuestión de la heterosexualidad como sistema que dista mucho de ser natural, pero que sí funciona sobre hechos biológicos (el cuerpo femenino y el masculino) determinándolos cultural y psicológicamente a partir de fabricaciones que

¹²⁰ “La niña se aparta de la madre y reprime los elementos «masculinos» de su libido como consecuencia de su reconocimiento de que está castrada. Compara su diminuto clítoris con el pene, y frente a su evidente mayor capacidad de satisfacer a la madre, es presa de la envidia del pene y de un sentimiento de inferioridad. Desiste de su lucha por la madre y asume una pasiva posición femenina frente al padre. Esa explicación de Freud puede leerse como afirmación de que la femineidad es consecuencia de las diferencias anatómicas entre los sexos. Por eso se lo ha acusado de determinismo biológico. Sin embargo, aun en sus versiones más anatómicamente expresadas del complejo de castración femenino, la “inferioridad” de los genitales de la mujer es producto del contexto situacional: la niña se siente menos “equipada” para poseer y satisfacer a la madre. Si la lesbiana preedípica no se enfrentara a la heterosexualidad de la madre, podría sacar conclusiones diferentes sobre la posición relativa de sus genitales” (Rubin 1996: 65).

¹²¹ “La castración es no tener el falo (simbólico). La castración no es una verdadera «carencia», sino un significado conferido a los genitales de la mujer (...). La presencia o ausencia del falo conlleva las diferencias entre dos situaciones sociales: «hombre» y «mujer»” (Rubin 1996: 68).

¹²² En la interpretación lacaniana que retoma Rubin, el niño resuelve el complejo de Edipo cambiando a su madre por el falo, “la prenda simbólica que más tarde podrá cambiar por una mujer” (1996: 70). En el caso de la niña, al aceptar su castración acomoda su estructura libidinal y su elección de objeto con el papel del género femenino: “se ha convertido en una mujercita femenina, pasiva, heterosexual” (1996: 73).

son sociales (lo femenino y lo masculino) y que dependen de las configuraciones históricamente determinadas de los sistemas de sexo/género (Sáez 2008: 108).

4.1.3. Patriarcado y capitalismo en Heidi Hartmann

Con el interés puesto en focalizar la mirada en la relación entre el patriarcado y el capitalismo, la economista y feminista norteamericana Heidi Hartmann propuso pensar la sociedad contemporánea como organizada sobre bases “tanto capitalistas como patriarcales” (1980: 85). En rigor, y teniendo en cuenta la formación marxista de Hartmann, lo que se entiende por patriarcado excede los límites de las realidades simbólicas y psicológicas, ya que se trata de una estructura que, además, tiene un sustento social y económico. La idea de fondo es que la acumulación de capital contribuye a perpetuar la estructura social patriarcal, es decir, que existe una “colaboración” entre patriarcado y capitalismo, cuyo resultado es la asunción de una forma peculiarmente capitalista de la ideología sexista (1980: 86). Interesada en desentrañar las causas y describir las características de la situación desigual de la mujer durante la segunda mitad del siglo XX, Hartmann propone definir al patriarcado como “un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad entre los hombres que les permiten dominar a las mujeres”. Lo que une a los “hombres de las distintas clases, razas o grupos étnicos” es “su común relación de dominación sobre las mujeres” y su dependencia mutua por la cual mantienen esa dominación (1980: 95).¹²³

¹²³ Esto tiene su explicación, de acuerdo con Hartmann, en la institucionalización de la figura del “padre de familia” o de la “cabeza de familia”. La exclusión de la mujer del acceso a determinados recursos productivos esenciales de las sociedades capitalistas mantiene el control del hombre sobre ella. El control de la fuerza de trabajo femenina, que en los setenta todavía tenía muchos terrenos por ganar, se convertía (y sucede aún en numerosas familias) en la prestación de servicios, por parte de la mujer, hacia el hombre, servicios personales y sexuales (como la crianza de los hijos, el cuidado del hogar, etc.). En la visión de Hartmann, como de la mayoría de las feministas de la *tercera ola*, la crianza de los hijos a cargo de las mujeres era considerada “una tarea crucial para perpetuar el patriarcado como sistema” (1980: 95). Existirían, además, campos ajenos al hogar que refuerzan la posición de inferioridad de la mujer, al enseñarse en ellos “comportamientos patriarcales” (Hartmann se refiere a las iglesias, las escuelas, clubes, sindicatos, al ejército, los medios de comunicación, etc.) (1980: 96).

Para Hartmann, la base material del patriarcado no se asienta únicamente en la crianza de los hijos, actividad a cargo de la mujer, sino que pueden reconocerse toda una serie de estructuras sociales que “permiten al hombre controlar el trabajo de la mujer” (1980: 96) y, por consiguiente, perpetuar el patriarcado. Así, el sistema de sexo-género que mencionamos más arriba posibilita la división del trabajo por sexos y crea necesidades económicas entre ambos géneros, encauzadas y resueltas mediante la imposición del deseo y de la realización heterosexuales (1980: 97).¹²⁴ Dado que las categorías marxistas no pueden predecir quiénes ocuparán los puestos de trabajo, son las jerarquías de género, junto con las raciales (a las que Hartmann como la mayoría de las feministas contemporáneas le dedica algún espacio en sus argumentaciones), las que determinan quiénes ocuparán los puestos vacantes y quiénes, por lo tanto, se privilegiarán de los espacios jerarquizados (1980: 98).

4.1.4. El feminismo de la igualdad de Cèlia Amorós

El campo disciplinario del feminismo español contemporáneo se caracteriza por el fuerte peso e influencia que allí adquirió el *feminismo ilustrado* o *feminismo de la igualdad*, variante filosófica que se opone a las hipótesis del *feminismo de la diferencia* (con mayor incidencia en Francia, Italia y los Estados Unidos),¹²⁵ y a la teoría performativa y posmoderna del género (con Judith Butler como principal exponente),

¹²⁴ En este sentido, Hartmann dirá que no existe un “capitalismo puro”, así como tampoco un “patriarcado puro”, sino que ambos sistemas coexisten en una relación de necesidad mutua: “La producción económica (a la que los marxistas suelen referirse como *el* modo de producción) y la producción del hombre mismo en el sistema de género/sexo determinan conjuntamente «el orden social en que viven los hombres en una época o en un país dados»” (1980: 98). Hartmann define así a la sociedad en que vivimos como *sociedad capitalista patriarcal basada en la supremacía blanca* (1980: 98). El punto fuerte de sus argumentaciones radica en la lectura que hace de la historia del salario familiar a lo largo de los siglos XIX y XX en los Estados Unidos, a través del cual el hombre adquirió la exclusividad laboral y la retención de los servicios de su esposa en la esfera del hogar. Para Hartmann lo decisivo de este proceso se debe a las relaciones jerárquicas y solidarias entre los hombres (1980: 101).

¹²⁵ En pocas palabras, la corriente del feminismo que Femenías denomina “las *hijas* rebeldes de Beauvoir” (2000: 30) se enfrenta a la homologación de las mujeres con el sujeto masculino y pone en primer plano la *diferencia* de las mujeres como lo a-lógico (en contra de la primacía del *lógos* patriarcal), elaborando así los fundamentos de un nuevo orden simbólico. En consonancia con los desarrollos posmodernos de Foucault y de Deleuze, que inauguraron nuevos modos de “interpretar la razón” incorporando en ella lo irracional o lo Otro (2000: 149-150), pensadoras y escritoras como Hélène Cixous y Luce Irigaray en Francia, Luisa Muraro en Italia, Rosi Braidotti en Australia y Judith Butler en Estados Unidos formulan distintas teorías de la subjetividad fundamentadas en el rechazo del pensamiento moderno e ilustrado.

según la cual las diferencias corporales, sexuales e identitarias son productos culturales pasibles de superación por medio de puestas escénicas individuales y originales.¹²⁶ La centralidad de los trabajos de Cèlia Amorós en la península ibérica viene dada por la creación en 1987, junto a Amelia Valcárcel, del Seminario Permanente *Feminismo e Ilustración* en la Universidad Complutense de Madrid, cuya actividad ha impulsado la formación de importantes pensadoras en la materia, como Cristina Molina Petit, a quien nos referiremos más adelante.

Desde una postura filosófica que define al feminismo como “un tipo de pensamiento antropológico, moral y político que tiene como su referente la idea racionalista e ilustrada de la igualdad de los sexos” (Femenías 2000: 100), la obra de Amorós se ha encargado de revisar los textos y problemas clásicos de la tradición filosófica occidental desde una mirada crítica ilustrada que repone la tradición del feminismo vindicativo y que examina el sesgo sexista en los campos político y metafísico (Femenías 2000: 101). Para los objetivos de nuestra investigación, nos alcanza con retomar la definición que Amorós propone para el patriarcado, así como la definición de los genéricos femenino y masculino como conjuntos prácticos, en la línea de las teorizaciones de Sartre en *Crítica de la razón dialéctica* (1963), y que se inspira, además, en las proposiciones ya mencionadas de Heidi Hartmann.

4.1.4.1. La teoría nominalista del patriarcado. Los géneros como conjuntos prácticos, y la autodesignación y la heterodesignación como mecanismos fundamentales

La novedad de los planteamientos finiseculares de Amorós reside precisamente en la reposición que lleva a cabo del pensamiento del filósofo francés en un contexto, el fin de siglo, en el que los grandes relatos de la primera mitad del siglo XX se consideran definitivamente perimidos. Su feminismo de corte filosófico polemiza, por lo tanto, con las pensadoras de la *diferencia*, enraizadas en paradigmas posestructuralistas desde los cuales la formulación de cualquier sistema totalizador (como el mismo concepto de patriarcado) parece inaceptable,¹²⁷ y, en un sentido más amplio, con la tradición

¹²⁶ Cf. Butler 2007.

¹²⁷ Ver específicamente la discusión que Amorós mantiene con Luisa Muraro, Luce Irigaray y Rossi Braidotti en la “Introducción” a Amorós (2006b), y la crítica al oscurecimiento del funcionamiento del

relativamente nueva de los estudios *queer* y del postfeminismo para los cuales, en líneas generales, el concepto *mujer* se considera operativamente inadecuado (incluso se trataría ya de un concepto heteronormativo y, por lo tanto, opresivo), cayendo el foco de la atención en la visión performativa e inestable, en perpetuo estado de fuga, de la identidad. Desde nuestro punto de vista, la actualidad de los planteos del feminismo de la igualdad peninsular (con asiento, además, en Latinoamérica y en nuestro país, como lo demuestra la labor, por ejemplo, de María Luisa Femenías en La Plata) dan cuenta de la vigencia operativa de los conceptos de *género sexual*, *mujeres* y *patriarcado*, situación que permite seguir leyendo y seguir pensando los textos pioneros de las feministas radicales y marxistas de los sesenta y setenta, sin por eso caer en planteos desactualizados o anacrónicos acerca de la experiencia del género en el siglo XXI. La necesidad de la existencia de un concepto aglutinador como el de *mujer*, aunque ello signifique simplificaciones y recortes, se prueba en situaciones de emergencia como las de la explotación sexual y la trata de personas, los actos denominados bajo el rótulo *violencia de género* (que ocurren en la mayoría de los casos hacia sujetos de sexo femenino o travestidos con apariencia de *mujer*), la discriminación en los puestos de trabajo, etc. Asimismo, y en torno a los intereses de esta investigación, la realidad concreta del pasado reciente español y de la recuperación de la memoria durante el último tramo del siglo XX hasta la actualidad requiere también de un tipo de análisis que recorte específicamente porciones de realidad en las que se observa el funcionamiento de estructuras opresivas patriarcales y de género, aunque no por ello la mirada disciplinar ha de prescindir del juego crítico que permiten los planteos sobre la identidad y la lógica de la heteronormatividad que realizan el postfeminismo o el pensamiento *queer*. En este sentido, la crítica literaria permite cruces y encuentros que desde otra disciplina resultarían poco viables, y esta situación se relaciona, creemos, con la propia riqueza refractaria del texto literario.

Desde la perspectiva de Cèlia Amorós, el feminismo es considerado una “radicalización de la Ilustración”, entendida esta última como “proyecto normativo de la modernidad” (2008: 47). El proyecto vindicativo, iniciado por el primer movimiento

patriarcado que sucede con el feminismo deconstruccionista en Amorós (2008). Para una descripción más detallada del problema, ver Femenías (2000).

de mujeres sucedáneo de la Revolución Francesa y retomado por Simone de Beauvoir y luego por el feminismo de la tercera ola, supone la “reclamación para varones y mujeres de las mismas oportunidades de realización de un proyecto existencial propio, individual” (Amorós 2006b: 44), para lo cual se sostiene, incluso a riesgo de caer en una suerte de anacronismo teórico, la pertinencia de una concepción fuerte de sujeto, que se descubre una vez más *masculino*, y cuya impostura como sujeto universal el pensamiento de las mujeres busca impugnar (2006b: 45).¹²⁸ Sólo una teoría *feminista* y crítica al patriarcado puede pensar en este tipo de posicionamiento, evitando así la impugnación del feminismo postmoderno en cuya lógica de la otredad y de la fuga del falogocentrismo, según Amorós, se desdibuja la crítica androcentrista y se pierden de vista las formas de la dominación masculina y sus efectos sistémicos, que ocurren transversalmente en asociaciones patriarcales que sobrepasan los límites culturales (Occidente versus sus ex colonias, por ejemplo), de clase, de raza, etc. (2008: 48).¹²⁹

Amorós define su pensamiento en los términos de un nominalismo moderado, postura que le sirve para oponerse a las corrientes que postulan una esencia o una ontologización del significado de los términos genéricos como *mujeres*, *varones*, *lo femenino*, *lo masculino*, etc. El nominalismo moderado reconoce el “*tipo peculiar de entidad que los genéricos connotan negándose al mismo tiempo a esencializarla*”

¹²⁸ Para una discusión y análisis acerca de la relación entre el pensamiento feminista contemporáneo y la categoría de sujeto, recomendamos ver el Capítulo 2, “El problema del sujeto” en Femenías (2000). Siguiendo la línea teórica desarrollada por Amorós en España, la filósofa argentina concluye también en la necesidad de preservar la categoría fuerte de sujeto pleno ilustrado frente a las construcciones posestructuralistas de sujetos escindidos, emergentes o incongruentes (que propusieran, dentro de los estudios de género, por ejemplo, Judith Butler y Teresa de Lauretis), y propone seguir, en este aspecto, las teorizaciones en torno al sujeto de Jana Sawicki (1991), quien propone reconocer distintos niveles y modos de sujeto, como paso previo a la ruptura del sujeto monolítico, así como reconocer la necesidad de pensar que todo sujeto es dual, en el sentido de que puede configurarse, a la vez, como víctima y agente de los sistemas de dominación (Femenías 2000: 76-79).

¹²⁹ Lo que Amorós plantea en relación con el feminismo posmoderno y su solapamiento con el discurso anticolonialista es ilustrativo de la postura más general en torno a la necesidad de mantener la fuerza teórica del concepto de *patriarcado*, como se observa en la siguiente cita: “Fuera de la lógica imperialista de Occidente, pues, a la vez que constituyéndola desde su mismo estar afuera, se encuentra la retahíla de sus Otros. En esta retahíla, subsumidos en la rúbrica de la Otredad, aparece un ámbito de «los Otros» donde todos los gatos son pardos. Lo femenino, en tanto que dispersión y diseminación, sería el lugar de la deconstrucción del logos occidental, que tendría como subtexto el imperialismo del falo de impronta lacaniana. De este modo, la crítica —feminista— al androcentrismo queda absorbida en la deconstrucción del etnocentrismo occidental. Como efecto de esta absorción —que, dicho sea de paso, no deja de ser también un gesto imperialista—, queda oscurecido, por lo pronto, el funcionamiento del patriarcado en el ámbito de «lo Otro de Occidente», es decir, en una parte nada desdeñable del mundo” (Amorós 2008: 48).

(Amorós 2006b: 113),¹³⁰ por lo que el planteamiento consiste en dar cuenta del referente extralingüístico de los términos genéricos evitando efectos de ontologización. En este sentido, el término *patriarcado* aparece como una opción reguladora y teóricamente más eficaz que discurrir en torno a esencias cuasi simétricas como *lo masculino*, *lo femenino*, etc.¹³¹ Al negar cualquier tipo de unidad ontológica del patriarcado como forma de dominación, Amorós asume la definición de Heidi Hartmann especificando que se trata de un conjunto de *pactos*, resolviendo la problemática ontológica expuesta por medio del concepto de “pactos patriarcales” (Amorós 2006b: 114). Reconociendo el análisis de Hartmann en torno al salario familiar como expresión de la solidaridad jerárquica masculina, Amorós propone pensar al patriarcado como

un sistema de implantación de espacios cada vez más amplios de iguales en cuando cabezas de familia, es decir, en cuanto controlan en su conjunto a las mujeres, a la vez que de desiguales jerarquizados en tanto que, para ejercer tal control, dependen los unos de los otros (2006b: 114).

Para explicar el funcionamiento y la organización de este fenómeno social, Amorós recurre, como dijimos, a algunas de las ideas desarrolladas por Sartre en su *teoría de los conjuntos prácticos* expuesta en la *Crítica de la razón dialéctica*, de la cual rescata un comentario marginal en el que el filósofo francés aduce que las claves de inteligibilidad de la dialéctica del amo y del esclavo no residen solamente, como planteara Hegel en la *Fenomenología del Espíritu*, en la relación entre estas dos figuras, sino en la dinámica de las relaciones que entre sí mantienen tanto los amos como los esclavos: “se le podría reprochar a Hegel”, comenta Sartre en una nota al pie del primer libro,

que haya encarado *el Amo* y *el Esclavo*, es decir, a través de lo universal, las relaciones de *un* amo cualquiera con *su* esclavo, independientemente de su relación con otros esclavos y con otros amos. En realidad, la pluralidad de los amos y el carácter serial de toda la sociedad hacen que el Amo en tanto que tal,

¹³⁰ En cursiva en el original.

¹³¹ De acuerdo con Amorós, el debate filosófico en torno a los universales cobra nueva relevancia con el feminismo, dentro del cual se reproducen las posiciones clásicas del “*realismo* de los universales” (que Amorós compara con el feminismo de la diferencia, corriente que tiende a enfatizar ontológica y éticamente el referente extralingüístico de los genéricos relacionados con “lo femenino”) y del “nominalismo” (que la autora asocia con el feminismo de la igualdad) (Amorós 2006: 73-74).

aun si se mantienen los términos del idealismo, encuentre *otra verdad* en el conjunto de su clase. Los esclavos son la verdad de los amos, pero los amos son también la verdad de los amos, y estas dos verdades se oponen como las dos categorías de individuos (1963: 322).

Siguiendo esta pista, Amorós aduce que un sistema de dominación, en este caso el patriarcal, se constituye en sus aspectos fundamentales por medio de “mecanismos de *autodesignación*” mediante los cuales el conjunto de los dominadores marca “su pertenencia *práctica* al conjunto de los varones” (2006b: 116). La propuesta permite entender las dimensiones prácticas de la idea de la pertenencia —en tanto que el conjunto relativo al sexo-género masculino no está constituido de antemano sino que se constituye mediante sistemas de prácticas materiales y simbólicas, como la de autodesignación (que para Amorós articula todas las demás)— así como configurar posibilidades activas de autodesignación también para el conjunto de las mujeres, que, como se verá enseguida, constituyen el grupo de las idénticas (frente a la condición de iguales de los hombres) y de las *heterodesignadas* por el grupo dominante. Volviendo a la naturaleza ontológica de los términos genéricos *masculino* y *femenino*, Amorós dirá que el “varón paradigmático” no existe, sino que es creado mediante el juego de los miembros del grupo en la tensión participativa en el paradigma patriarcal de la virilidad. Ser varón, de acuerdo con esta perspectiva, es una “creencia-exigencia” (2006b: 117), y el conjunto de los varones se corresponde con el concepto de cuño sartreano de “grupo serializado”, caracterizado como “un colectivo donde las relaciones entre sus miembros son de exterocondicionamiento, de remisión recurrente y giratoria del uno al otro” (2006b: 117). Al mismo tiempo, para que la autodesignación sea completa, el grupo necesita de un referente externo o “lugar común de referencia” respecto del cual despegarse y diferenciarse en función de constituirse como *varón* (2006b: 119). El espacio indiferenciado, constituido como *topos* simbólico de indiscernibilidad constituye, no sin violencia, “el reverso del sistema de autodesignaciones de los varones como tales”, creándose así la idea de *mujer* como “lugar común” y *heterodesignado* de los varones (2006b: 120).

La descripción de Amorós vuelve, una vez más, sobre la idea de la mujer como objeto de intercambio, figurada en las investigaciones de Lévi-Strauss y retomada una y otra vez por el feminismo contemporáneo. Ahora bien, los pactos mediante los

cuales la autora describe el funcionamiento práctico y simbólico del patriarcado abarcan desde indicadores mínimos (como gestos y guiños) hasta situaciones concertadas en las que el contractualismo que el significado común de este término porta se pone en evidencia (2006b: 126-127). Amorós caracteriza al patriarcado como “conjunto práctico, es decir, que se constituye en y mediante un sistema de prácticas reales y simbólicas y toma su consistencia de esas prácticas” (2006: 127). De acuerdo con el grado de tensión sintética del conjunto, y siguiendo a Sartre, los pactos son descritos como “metaestables”, y sus manifestaciones pueden ir desde los “pactos seriales” (que corresponden al grado menor de tensión sintética), cuya misoginia se expresa mediante un “no tener en cuenta” o un no pensar en el otro, hasta el estrechamiento del “grupo juramentado” que responde a una situación de amenaza exterior y en el que el propio grupo comienza a ser percibido como “condición *sine que non* del mantenimiento de la identidad, los intereses y los objetivos de todos sus miembros” (2006b: 128).¹³² La valoración de la virilidad, por otro lado, se funda en las implicaciones de “*poder poder*” que esta conlleva (2006: 118). En este sentido, vale la pena recurrir a la diferenciación que la autora realiza de los espacios correspondientes a cada sexo/género y para cuya descripción utiliza los conceptos de *iguales* e *idénticas*.

4.1.4.2. Espacio de *iguales* y espacio de *idénticas*

Teniendo como horizonte ético y teórico la clarificación del concepto de igualdad en tanto “concepto normativo regulador de un proyecto feminista de transformación social” (2006b: 87), Amorós propone una definición de los conceptos de igualdad y de identidad que se encuadra en el contexto de su teoría de los géneros como conjuntos

¹³² Para una revisión más detallada de la reutilización que Amorós hace de Sartre, recomendamos ver Amorós (1991) y (1995). Amorós se interesa por la diferencia sartreana entre los conceptos de *serie* y de *grupo*, siempre en función de una descripción nominalista de la praxis histórica, es decir, desde el supuesto de que las prácticas individuales organizadas son el único fundamento de toda totalización (1995: 54). La serie sartreana se refiere al conjunto recurrente y ‘giratorio’ de prácticas humanas producidas por exterocondicionamiento, y de las cuales se puede llegar a tener la percepción de ser concertadas o sintéticas. En cambio, el grupo es la respuesta situacional, y superadora, a alguna contradicción en la serie. En él, la práctica del individuo se inventa en otro espacio con resultados totalizantes. En este nuevo nivel ontológico, que a su vez es reflexivo y constituyente, emerge el “reino de lo humano”, o el espacio de la libertad en que los hombres totalizan para organizarse “en la unidad de una praxis” (1995: 56).

prácticos. Para ello, denomina el ámbito práctico-simbólico correspondiente al genérico masculino “espacio de los iguales o de los pares” y el relativo al genérico femenino “espacio de las idénticas” (2006b: 88). En la definición de la noción de identidad, queda claro que los sujetos sobre los que recae el adjetivo se vuelven indiscernibles, mientras que, por el contrario, la idea de igualdad establece una relación de homologación entre sujetos que son diferentes y discernibles (2006: 88-89).¹³³ En relación con este último concepto, Amorós menciona los atributos de *equivalencia* (por medio de la cual los valores de los sujetos en cuestión se convalidan de acuerdo con un baremo que los homologa), de *equifonía* (la posibilidad compartida por todos de que sus voces sean escuchadas y consideradas portadoras de verdad y de significado) y de *equipotencia* (el hecho de compartir la misma capacidad de hacer); en este sentido, la igualdad presupone el reconocimiento de la diferencia (2006b: 90).

La clave del poder de los varones reside, siguiendo una vez más la idea sartreana de que los amos son la verdad de los amos, en los otros varones y en la constitución de grupos juramentados a través de pactos interclasistas e incluso interraciales, y respecto del grupo de las mujeres, quienes, por su parte, constituyen un conjunto desarticulado y cuyas relaciones recíprocas Amorós describe como de soldadura de una con otra en virtud de una absorción que las vuelve indiscernibles en bloques de características asignadas por el discurso de los otros (2006b: 91). Estas teorizaciones se hacen extensivas a las reflexiones que buena parte de las impulsoras del feminismo de la igualdad en España han realizado en torno al multiculturalismo y al islamismo, realidades que en la península han movido a la reflexión académica y a la intervención política (Cf. Romero Pérez 2011).¹³⁴ Al respecto, Amorós afirmará, siguiendo la dinámica propuesta de igualdad/identidad, que la *identidad cultural* como

¹³³ “Se puede decir que A y B son idénticos cuando se dan en ambos unívocamente las mismas características y cualidades que consideramos relevantes en la predicación común que establecemos, de tal manera que aquellos sobre quienes recae nuestra predicación se vuelven por ello mismo indiscernibles como sujetos. Así, cuando se dice que los gitanos trafican con droga, que los inmigrantes son sucios y maleantes, que las mujeres tenemos una orientación innata hacia el cuidado, se está afirmando que los miembros pertenecientes a los colectivos en cuestión son idénticos (...). La igualdad, por el contrario, no hace sino establecer una relación de homologación, es decir, de ubicación en un mismo rango de cualidades o de sujetos que son diferentes y perfectamente discernibles” (2006: 88-89).

¹³⁴ En particular, destacan la obra de Rosa María Rodríguez Magda (2008), abocada al islamismo, y la de Amelia Valcárcel (2009), sobre internacionalismo y feminismo, ambas en la línea del feminismo filosófico de la igualdad, cuyo epicentro ha sido el Seminario Permanente Feminismo e Ilustración liderado por Amorós y Valcárcel (Romero Pérez 2011: 348-349).

patrimonio es un deber asignado a las mujeres, en tanto que los varones “se reservan el derecho a la subjetividad” (2008: 53), es decir, a la individualidad y, por lo tanto, a la igualdad en un nivel intercultural. Esta situación puede verse, por ejemplo, en las diferencias observadas en los procesos de adaptación cultural entre hombres y mujeres islámicos emigrados a Europa.¹³⁵ Además, permite entender mejor una de las consignas del franquismo vinculadas a la regeneración de la nación a partir del trabajo y del ejemplo moral brindado por las mujeres, situación que ampliaremos en el análisis de *Luna lunera* durante el Capítulo 6.

En el análisis de Amorós, la lógica de la igualdad (rastreada desde la filosofía clásica griega hasta Nietzsche),¹³⁶ implica la fundación del grupo juramentado cuyo anverso es el terror (el no cumplimiento de la palabra, a través de la cual se concede recíprocamente el poder, implica la expulsión o la aniquilación),¹³⁷ situación que es ejemplificada en los peligros asociados al incumplimiento en la práctica del intercambio de mujeres regulada a partir de la prohibición del incesto y de la regla de

¹³⁵ “La muchacha Fatema ha de llevar el velo a la escuela; su padre, Alí, que bien se podría haber llamado Manolo, viste camisa y *blue jeans*: tiene un amplio margen de discrecionalidad en el manejo, siempre selectivo y discriminado por géneros, de los referentes de identidad. El jeque árabe saudí usa la tarjeta *American Express* que, al parecer, se remonta al Islám más genuino; ella ha de aparecer embutida en su chador” (Amorós 2008: 53-54)

¹³⁶ Anaximandro, recuerda Amorós, plasmó “las reglas del juego del espacio de los iguales delineado por la emergente *isonomía* griega en su célebre sentencia «[...] a partir de donde hay generación para las cosas, hacia allá se produce también la destrucción, según la necesidad, en efecto [las cosas] pagan la culpa unas a otras y la reparación por la injusticia de acuerdo con el ordenamiento del tiempo»” (2006: 92). El acto de *turnarse* de los opuestos, en el tiempo, durante la secuencia cíclica de destrucción y generación, se interpreta como la manera pactada de los iguales de permanecer en armonía en el espacio público. Aristóteles, en el capítulo segundo de *La Política* también describió “la fórmula del turno rotatorio de hegemonías” (Amorós 2006: 93) al referirse a la imposibilidad de que los hombres libres y de igual clase manden todos al mismo tiempo. Nietzsche, en la *Genealogía de la moral*, interpretó la justicia como “la necesidad de encontrar ajustes pactados por parte de aquellos que se encuentran de hecho en situación de equipotencia y tratan de convalidarla de derecho” (Amorós 2006: 91), lo que deja claro que el espacio de iguales no es generado por una idea de justicia, sino que es precisamente “la emergencia fáctica de ese espacio lo que educa la concepción de la justicia como «la buena voluntad, entre hombres de poder aproximadamente igual, de ponerse de acuerdo entre sí, de volver a “entenderse” mediante un compromiso —y, con relación a los menos poderosos, de forzar a un compromiso a esos hombres situados por debajo de uno mismo»” (2006: 91-92, las citas de Nietzsche corresponden al Tratado II de la *Genealogía de la moral* [publicada en 1887], apartado 8).

¹³⁷ “Lo que aquí nos interesa resaltar es que, en esta constitución de grupos juramentados, la igualdad —entendida como derecho de acceso a las mujeres en condiciones igualitarias— se solapa con la fraternidad-terror como vínculo juramentado entre los varones: eres mi par porque por tu palabra me has dado poder sobre ti en la medida en yo te lo he dado sobre mí por la mía y un tercer cofrade ha sellado nuestro pacto garantizándonos a cada cual nuestra palabra contra el otro y contra sí mismo —por ello el anverso de la fraternidad es el Terror— so pena de expulsión del grupo, o de liquidación física” (Amorós 2006: 95-96).

exogamia que describiera Lévi-Strauss, y que se asienta sobre la base de un pacto entre individuos considerados iguales entre sí. De hecho, el grupo de los varones, de acuerdo al antropólogo francés,

se niega a sancionar la desigualdad natural de la distribución de los sexos en el seno de las familias y establece, sobre el único fundamento posible, la libertad de acceso a las mujeres del grupo, libertad reconocida por todos los individuos. Este fundamento es, en síntesis, el siguiente: para reclamar una esposa no pueden invocarse ni el estado de fraternidad ni el de paternidad sino que este reclamo puede apoyarse en el fundamento de que todos los hombres se encuentran en igualdad de condiciones en su competencia por todas las mujeres: en el fundamento de sus relaciones respectivas en términos de grupo y no de familia (1969 [1949]: 79).

Asimismo, el referente de la equipotencia generada por la igualdad dentro del grupo masculino lo constituyen aquellos que están “situados por debajo, en un nivel no susceptible de homologación” y quienes, sin poder pactar, aceptan el “ser pactados por los otros” (Amorós 2006: 96), de manera tal que el pacto de sujeción que Carole Pateman describiera —en clara oposición al famoso *contrato social*— como *contrato sexual* (1988) sirve para contener y controlar el desorden de las mujeres (quienes son consideradas incapaces de generar vida política) y para separarlas recluyéndolas en el ámbito de la vida privada. En ese espacio, por otro lado, no se produce la “promoción de la individualidad” (Amorós 2006b: 104), y la ausencia de paridad entre sus miembros va unida a la ausencia de individualidad, situación que se explica por la desposesión de cualquier tipo de patrimonio (“valores, poder, reconocimiento, prestigio ontológico” [2006b: 105]) susceptible de ser distribuido o repartido entre iguales. A la equipotencia masculina, Amorós contrapone la *impotencia* como atributo de lo femenino, es decir, la incapacidad de afectar o de incidir sobre el mundo, en una medida no menor al grado en el que uno es afectado por él, idea que se corresponde con el concepto spinoziano de *potentia* (2006b: 106-107) y que, para nuestros fines, homologaremos a la ausencia de voz o a la falta de autorización de la mujer para tomar la palabra, recordando además que uno de los atributos de la virilidad es el “derecho a transitar por el espacio del *logos*” (2006b: 100).

De acuerdo con las argumentaciones precedentes, mucho más penosa sería la situación de los sujetos que no han respondido satisfactoriamente a las regulaciones

de la heteronorma imperante y en virtud de la cual se establecerían las diferenciaciones que hasta aquí hemos descrito. Si la mujer como sujeto perteneciente a un sistema determinado de sexo-género no tiene voz, y al mismo tiempo se encuentra recluida en la esfera privada, aquellos para quienes la problemática de la identificación genérica y el deseo sexual contradicen los atributos sexuales *naturales* y normativizados caen inevitablemente en un estado de invisibilidad y de mudez impuesta que supera la división público/privado y potencia/impotencia.¹³⁸ Los análisis que llevaremos a cabo en los Capítulos 5, 6 y 7 apuntan a visualizar el funcionamiento de estos mecanismos de exclusión en tres novelas, una de las cuales es narrada y protagonizada por un varón homosexual.

4.1.5. De Michelle Rosaldo a Cristina Molina Petit. La dinámica de los géneros y los espacios.

Desde una perspectiva semiológico-formal, la filósofa española Cristina Molina Petit (1994) propuso releer el sistema distributivo de espacios vinculado a las asignaciones de sexo/género tomando como referente principal las propuestas de la antropóloga estadounidense Michelle Rosaldo (1979), a su vez inspirada en las pioneras investigaciones, realizadas en los años treinta, de Margaret Mead (1963). La propuesta de Molina Petit complementa las descripciones precedentes en torno a los modos prácticos y simbólicos en que funciona el sistema patriarcal y será introducida a manera de cierre de la exposición en lo relativo a la línea ilustrada del feminismo contemporáneo, cuyas hipótesis y marcos explicativos serán, a su vez, retomados durante el análisis literario en los capítulos subsiguientes.

Como se ha visto, la definición de la mujer a través de su pertenencia o reclusión en *lo privado* ha sido el enclave de la crítica feminista a la opresión. Ahora bien, en la división sexual del trabajo los atributos o los contenidos de los espacios público y privado varían, a veces significativamente, de una cultura y de un momento

¹³⁸ Lo que prueba la valiosa originalidad de estudios sociológicos e históricos en relación con el lesbianismo durante la dictadura franquista que recientemente han aparecido, y que apuntan a la invención de un espacio para la voz y la experiencia de quienes durante décadas vivieron en la absoluta clandestinidad e invisibilidad (Cf. Sentamans 2012 y Albarracín 2012)

histórico a otro, manteniéndose con relativa estabilidad, sin embargo, la asimetría que los caracteriza. El modelo antropológico estructural con base en el par de opuestos *público/privado* desarrollado por Michelle Rosaldo, y luego retomado por Molina Petit, pretende dar cuenta de la razón por la cual determinados espacios son asignados a lo femenino y otros a lo masculino. Basándose en el dato antropológico de que en la mayoría de las sociedades tradicionales las mujeres pasan una parte importante de su vida adulta dando a luz y cuidando a los hijos, Rosaldo intenta explicar la asimetría cultural que diferencia un terreno público del doméstico y que asigna a los hombres una “importancia cultural” y una “autoridad” culturalmente legitimada sobre las mujeres (1979: 157). Dicha situación da forma a un modelo estructural de análisis que intenta exponer los aspectos recurrentes de la organización social y de la psicología de hombres y mujeres, y a partir del cual, y teniendo en cuenta sus variantes y transformaciones, todas las sociedades podrían, virtualmente, ser descritas. A Rosaldo, no obstante, le interesa desvelar y delinear las formas de poder asequibles a las mujeres, que, aunque han sido tradicionalmente ignoradas, de hecho pueden observarse en toda organización social (1979: 158). Este tipo de *desvío*, fuertemente vinculado a la anomalía que supone lo femenino,¹³⁹ ha sido también objeto de reflexión por parte de las teorías sobre identidades que ponen el acento en las posibilidades de agenciamiento o en la idea de *agencia*, a partir de la cual los sujetos alternos o vinculados a espacios identitarios *otros* adquieren ciertos tipos de poder sobre su cuerpo y subjetividad, y sobre el entorno. Veremos más adelante estas definiciones, que complementan, antes que niegan, la perspectiva vindicativa del feminismo.

¹³⁹ La idea de anomalía vinculada a la definición social de mujer atraviesa, de acuerdo con Rosaldo, la mayoría de las sociedades tradicionales hasta llegar incluso a Occidente. Los ideales del orden masculino (los hombres ocupan “posiciones seguras, institucionalizadas” [1979: 167]) son desafiados por las mujeres (“las mujeres son simplemente mujeres, y sus actividades, intereses y diferencias únicamente llevan una nota idiosincrática” [1979: 167]; recuérdese la contraposición iguales/idénticas que desarrollara Amorós) de diferentes maneras. La contradicción, por ejemplo, entre el ideal de la mujer pura o virgen y la realidad de que ella es necesaria para la reproducción del grupo presenta una contradicción importante de la cual deriva la idea de anomalía (1979: 167). Lo mismo puede decirse de la figura de la viuda o de la mujer que no puede tener hijos, cuya anomalía se acentúa en aquellos grupos sociales en los que se define a la mujer exclusivamente por sus relaciones con los hombres (1979: 168-169).

De acuerdo con Rosaldo, la oposición doméstico/público constituye la “razón fundamental” y el “soporte” de las identificaciones recurrentes de lo femenino con la vida privada y lo masculino con la vida pública (1979: 160). En 1935, Margaret Mead había señalado que las cualidades y los espacios del hombre y de la mujer existen como tales no por su relación con el sexo biológico sino en función del modelo de división del trabajo sexual.¹⁴⁰ En el modelo estructural de Rosaldo, las posibilidades de poder y de autoridad para las mujeres se ven determinadas por el grado de separación de las dos esferas y por la composición (unifamiliar o tribal) del espacio doméstico, donde ocurre la crianza de los hijos y donde las mujeres pueden aliarse entre sí (1979: 171-178).

Cristina Molina Petit retoma, desde una perspectiva semiológica, la vía abierta por Rosaldo a través de la cual la dicotomía público/privado se articula en un código valorativo variable histórica y culturalmente. Para Molina Petit, el significado de *público* y de *privado* es una “unidad cultural” que echa mano de un código, que no puede ser decodificado fuera de la comunidad que lo ha impuesto y aceptado, destinado a definir la valoración social, de manera tal de “hacer corresponder tales roles con lo femenino en «lo privado» y tales otros roles con lo masculino en «lo público»” (Molina Petit 1994: 244). Basándose en la teoría de la significación de Hjelmslev (1980), para la cual las palabras de una lengua recortan una segmentación del *continuum* del universo de la significación, en el campo de los roles sexuales Molina Petit observa que

cada cultura recorta del «continuum» de los espacios físicos, prácticos y simbólicos, una parcela para el hombre y la llama «pública» y otra para la mujer que denomina «privada», asignando a cada una de estas segmentaciones un contenido que depende de lo que en esa cultura es más o menos valorado respectivamente (1994: 245).

Siguiendo esta idea, puede afirmarse que el cambio de lugar por parte de la mujer hacia un espacio que tradicionalmente no había ocupado, desvaloriza esa nueva

¹⁴⁰ “[...] muchas, si no todas las líneas de la personalidad que hemos llamado masculinas o femeninas, están relacionadas con el sexo del mismo modo en que lo pueden estar los vestidos, las maneras o las formas del peinado que una sociedad de un determinado periodo asigna a un sexo u otro (...). Las diferencias establecidas entre los sexos son, en este sentido, creaciones culturales por las cuales cada generación de hombres y mujeres es entrenada para conformarse a ellas” (1963: 280, traducción de Molina Petit en 1994: 242-243).

parcela (1994: 245). Molina Petit describe y analiza numerosos ejemplos de la asimetría en la valoración de las parcelas y de las actividades o prácticas simbólicas a ellas asociadas. En particular, el espacio público es el ámbito de la palabra relevante o digna de ser oída, así como el ámbito de la excelencia humana, mientras que lo irrelevante constituye un “asunto privado” (ideas que recupera de la filosofía de Hannah Arendt [1958]) (1994: 249).

La relación entre el género sexual y el problema de la comunicación (planteado ya sea por el uso legítimo de la palabra de acuerdo a la pertenencia a un sistema de sexo-género u otro o, en los sistemas tradicionales, por la conversión de la mujer en *signo* de alianzas y de intercambios)¹⁴¹ implica una reflexión acerca de la capacidad no asignada a la mujer para hablar. Molina Petit insiste, como lo hicieron Gayle Rubin y Amorós, que en un sistema patriarcal, si la mujer habla lo hace “para decir la palabra de los otros” (1994: 259). Si ella toma la palabra (situación, por otro lado, anómala) lo hace a modo de “voz y alabanza del hombre” (1994: 263), lo que en otras palabras sería adecuarse a un tipo de sintonía unívoca en la que opera un tipo de contrato socio-simbólico que no reconoce el *logos* de la mujer.¹⁴² De acuerdo con estas consideraciones, negar a la mujer la palabra significa excluirla también de la historia (1994: 266), situación que es extensiva para todos aquellos sujetos que también ocupan la esfera de lo privado (en el sentido de lo que no se despliega en la arena pública o de lo que está privado de visibilidad en ese ámbito), como los niños y los homosexuales.

4.1.6. Conclusiones II. Vínculos posibles entre la memoria colectiva y el patriarcado

Los puntos de vista del feminismo radical y marxista, así como los del feminismo de la igualdad no cuestionan, como queda expuesto, la perspectiva de la división binaria y *naturalizada* de los cuerpos sexuados, reiterando, sin problematizarla demasiado, la partición clásica entre naturaleza y cultura, para aludir al sexo biológico (macho y

¹⁴¹ Para Lévi-Strauss, recordemos, la mujer es signo de algo para alguien (1969 [1949]: 573).

¹⁴² “Efectivamente, la voz de la mujer, para ser escuchada y aceptada, ha de sonar en la misma onda que la v voz de una sociedad estructurada de modo patriarcal, y esa onda no es otra que el reconocimiento por parte de la mujer de su no-ser por sí misma, de su «levedad óptica», de su «incompleción»” (Molina Petit 1994: 263).

hembra) como lo natural y al género sexual como los significados culturales y sociales asociados al sexo o mediante los cuales se interpreta el cuerpo como realidad sexuada. La fuerza argumentativa de estas propuestas teóricas y vindicativas recae sobre la conformación de un cuerpo teórico y crítico que se organiza en torno a la categoría de *género sexual*. Este concepto permite explicar la subordinación y la situación de opresión de un grupo de personas (correspondientes al genérico mujer) ante otro (del genérico varón), y brindar pistas para la liberación psicológica y material de las mujeres. Las teorías que hemos reseñado se basan en la revisión crítica de teorías antropológicas (el intercambio de mujeres, derivado del tabú del incesto y de la regla de exogamia, como origen de la heterosexualidad obligatoria y de la subordinación de las mujeres) y psicoanalíticas (el complejo de Edipo y el complejo de Electra como sistemas de conformación psíquica de una estructura heterosexual obligatoria y de un código valorativo de opuestos para la conformación de la identidad sexual), así como también en la profundización crítica de las relaciones entre las necesidades del capitalismo avanzado, la globalización y la economía simbólica de la diferencia sexual (la división del trabajo sexual como fundamento de la relación de *complementariedad* entre los sexos y como garantía del crecimiento profesional y público de uno de los dos sexos en detrimento del otro, y la universalización de las desigualdades genéricas por la extensión intercultural e interclasista de los pactos patriarcales).

Los conceptos y las definiciones en torno a la categoría de género sexual que expusimos varían desde definiciones simples como la estructura de la personalidad conforme a la categoría sexual que desarrollara Kate Millett en los años sesenta hasta estructuras algo más completas como los sistemas de sexo-género entendidos como conjunto de disposiciones sociales variables que transforman y satisfacen las necesidades biológicas, que propusiera Gayle Rubin en la década del setenta. Por su parte, el feminismo de la igualdad se ocupa, como vimos, de la compleja teoría de los géneros como conjuntos prácticos diferenciados de acuerdo a los criterios de iguales y de idénticas, en el caso de la teoría nominalista del patriarcado de Célia Amorós, y del análisis semiológico en torno a la asimetría cultural de los espacios público y privado asociados a varones y mujeres, en el caso de la perspectiva de Cristina Molina Petit. Todas estas propuestas, además, visualizan y definen los distintos modos de la

subordinación del subgrupo humano de las *mujeres* dentro de un sistema de organización social, material y psicológico más amplio al que aceptan denominar (con la excepción de Gayle Rubin) bajo la rúbrica de *patriarcado*. En las definiciones de este sistema, vimos el predominio político de la fuerza masculina, como una de las características primordiales en la perspectiva de Kate Millett, la imposición de la heterosexualidad y de modalidades específicas de femineidad en el análisis de Gayle Rubin (que si bien difiere del resto al no considerar como patriarcal a la sociedad contemporánea, asume como válidas la mayoría de las características que las otras feministas le asignan a esa estructura opresiva), la colaboración con el capitalismo en la atribución de privilegios culturales, psicológicos y económicos para el varón en la perspectiva de Heidi Hartmann, la constitución de pactos interclasistas e interraciales entre iguales (varones) que establecen su poder de heterodesignación hacia el conjunto de las idénticas (las mujeres), que propusiera Cèlia Amorós, y los mecanismos valorativos a partir de los cuales se establecen divisiones entre parcelas simbólicas y físicas correspondientes a espacios públicos y privados que coinciden, respectivamente, con lo más valorado (lo masculino) y lo menos valorado (lo femenino), según mostrara el análisis de Michelle Rosaldo y de Cristina Molina Petit. La ausencia de una voz propia y autónoma para la mujer, ejemplificada en los procesos de heterodesignación como anverso del grupo juramentado y en la impotencia como atributo femenino, a las que aludiera Amorós, y en el problema de la comunicación que se deriva de la ocupación del espacio de lo irrelevante que planteara Molina Petit, constituye otra de las características y de las consecuencias de un sistema, el patriarcal, que sólo reconoce y legitima el *logos* masculino, razón por la cual la palabra de la mujer existe en virtud de su alabanza del hombre (Molina Petit 1994: 263) y no para autodesignarse, como querría Amorós. La mujer, en el sistema de pensamiento y de acción patriarcal queda excluida de la historia. La misma situación de impotencia lingüística y comunicativa atraviesan los sujetos que están excluidos tanto de la definición del género femenino como del masculino, en sus versiones adultas y occidentales. Nos referimos a los niños, las niñas y más específicamente a las sexualidades disidentes.

Aludimos al comienzo de la segunda parte de este capítulo que asumíamos la denominación de *patriarcado* para dar cuenta de una serie de realidades que sobrepasan y que enmarcan la problemática de la memoria colectiva en la sociedad española contemporánea. Partimos de la hipótesis de que las divisiones que estructuran la memoria (memoria autobiográfica, memoria colectiva o comunicativa, y memoria cultural) y las articulaciones problemáticas de la memoria con la historia (en su dialéctica de tensión y de continuidad), así como la injerencia del olvido en la configuración colectiva de los recuerdos, constituyen una parte de la problemática en torno a la memoria colectiva. En España, durante y a partir de la década del noventa específicamente, pero con importantes antecedentes en los años anteriores desde la transición a la democracia, se desarrolló un movimiento importante y significativo de *culturalización* o de intervención desde el campo de la cultura sobre los recuerdos relacionados con los hechos de la Guerra Civil y con la dictadura franquista. Esta nueva situación fue posible en parte por el acceso al espacio de la palabra pública de un grupo de agentes culturales no vinculados biográficamente con los aspectos más duros del pasado reciente, y que por lo tanto pudieron objetivizar los recuerdos colectivos y transformar las tensiones irresueltas en el espacio social y psicológico de quienes sí vivieron la Guerra y la posguerra en información cultural accesible al gran público. Los agentes de la memoria, también denominados *homines agentes*, en su tarea de construcción y de transmisión de porciones del pasado que quedan a disposición del público masivo para ser conmemoradas (Luengo 2004: 29),¹⁴³ participan constitutivamente de las cualidades que las teorías feministas han delimitado para definir lo *masculino* (recuérdese, al respecto, la situación de ostracismo ya comentada

¹⁴³ De acuerdo con Ana Luengo, quien sigue en esta descripción la terminología desarrollada por Winter y Sivan (1999), la memoria se cataloga en tres niveles: el nivel del *homo psychologicus*, que corresponde a la dimensión íntima del individuo que recuerda solo, el del *homo sociologicus*, referida a la construcción de la memoria del individuo en contacto con otras personas y otras memorias, y la del *homo agens*, en la que el individuo porta una voz conmemorativa influyente en la esfera de lo público (Luengo 2004: 22-23). Respecto de este último nivel (en el que se ubican, desde luego, los escritores), Luengo precisa: “a través de ellos se conecta la esfera de lo público con la de lo privado, y ayudan a crear una conciencia general de los sucesos acaecidos, además de que su tarea queda documentada mediante libros, películas, canciones, fotografías, documentos u otros tipos de conmemoración. (...) Los *homines agentes* son individuos con capacidad de conmemoración pública por la posición que ocupan en la esfera de lo público. Es decir, personas que son conocidas gracias a los medios de comunicación, personas que son capaces de congrega un grupo nutrido de individuos y cuyos propios recuerdos e idea del pasado están al servicio de cualquiera” (2004: 27-29).

de los intentos por parte de mujeres de reivindicar la memoria de las presas republicanas).¹⁴⁴

Si tomamos en cuenta las observaciones de Hartmann acerca de que las jerarquías de género determinan, en el contexto de las sociedades capitalistas, quiénes ocuparán los puestos vacantes y quiénes se beneficiarán mediante la instalación en los espacios privilegiados (1980: 98), es decir —agregaríamos luego de la lectura de Molina Petit—, los de la esfera pública (parcela culturalmente valorada como positiva), en el contexto de la producción discursiva de memoria en la España de la década del noventa queda por demás claro que los accesos y usos de la palabra pública, ya sea en los medios de comunicación como en el ámbito literario (dominado, a su vez, por intereses económicos y empresariales) están delimitados de antemano. La constatación de que serán determinadas voces, y no otras, las que ocuparán el espacio de lo audible en un momento específico de la sociedad española, que es la década que estudiamos, atravesada todavía por prerrogativas de silencio en conjunto con una creciente mercantilización de la nostalgia, establece el carácter subalterno y abyecto de los sujetos de la memoria en las tres novelas que conforman los objetos centrales de esta investigación (así como las de las otras que de manera complementaria serán mencionadas y analizadas). En ellas, observamos la emergencia de una serie de voces que cuentan en primera persona su experiencia (biográfica o ficticia) y permiten a su vez la emergencia de otras voces también subalternas, en relación con el pasado reciente e incluso con las consecuencias de ese pasado en el presente, y que llaman la atención, además, por sus particularidades diferenciales tanto en aspectos discursivos como argumentales, así como también en el uso perturbador de los géneros literarios o de la tradición literaria que los precede. Estas novelas vienen a mostrar que, en el proceso de fijación cultural de la memoria o de producción normativa de memoria cultural, tal como describe Assmann, existen espacios reprimidos y reservados al silencio, similares a verdaderos cúmulos de memoria acumulada (Assmann 2008b: 45) que la narración literaria rescata y pone al alcance de todos. Al mismo tiempo, el cruce de los enfoques sobre memoria y la producción teórica feminista permite ver que la división de esferas para los contenidos de lo que debe ser visto, oído y aplaudido o

¹⁴⁴ Ver las referencias a Fernanda Romeu en el Capítulo 2, págs. 52-53.

mantenido en situación de ejemplaridad (lo público) y lo que debe permanecer en la sombra (lo privado) determina con fuerza el funcionamiento de todas las dimensiones de la memoria (personal o autobiográfica, social, colectiva o comunicativa, cultural o canónica, etc.) y atribuye posibilidades legitimadas de acceso al discurso de la historia sólo a una parte de individuos (aquellos que habitan por derecho de *género* el espacio de lo público).

Si bien nuestra visión de las características de la sociedad española retratada por las novelas que forman parte del *corpus* de esta investigación, así como de las constantes socioculturales que perduran hasta la década del noventa y el momento actual, tiene en cuenta elementos nucleares de las teorías feministas reseñadas acerca del funcionamiento del patriarcado, no nos atenemos a la visión universalista y ahistórica de este sistema. En concreto, las divisiones políticas específicas de la Guerra civil y la posguerra españolas (los *vencidos* republicanos, anarquistas, socialistas, anticlericalistas, etc., englobados bajo el estigma de los *rojos*, por un lado, y, por el otro, los *vencedores* falangistas, nacionalistas, adeptos al régimen o simplemente individuos sin ideas políticas pero que por conveniencia se avinieron al sistema dictatorial) configuran, sumadas a las desigualdades sexuales (que eran evidentes y que se profundizaron a partir de la derrota de la Segunda República y de su régimen de igualdad y libertad), un tipo de realidad histórica singular e irrepetible, que podría caracterizarse como de *patriarcado franquista o nacionalista*. A estas divisiones, por otro lado, se superponen también las diferencias de clase. Veremos en los Capítulos 5 y 6 (con mayor especificidad en el último), a lo largo del análisis de las novelas de Rosa Regás y de Eduardo Mendicutti, cuyas historias autobiográficas incluyen buenos indicios de las costumbres, temores e ideologías de la época, algunos aspectos específicos de este particular entramado social. Por su parte, en *La hija del caníbal* pueden verse con claridad la interiorización en la mujer de la *superioridad* masculina y de los atributos psicológicos sobre su género impuestos en buena medida por el discurso hegemónico, es decir, aquello que Kate Millett denominaba “colonización interior” de los mandatos (1995: 33) y Cèlia Amorós describe como las consecuencias de los procesos de *heterodesignación* (2006b: 120) y los efectos de la constitución del ámbito práctico-simbólico correspondiente al genérico femenino como “espacio de las

idénticas” (2006b: 88). En esta novela, la protagonista y narradora enuncia su experiencia como mujer, esposa y escritora e interviene de este modo como una peculiar *homo agens* (deberíamos, en rigor, decir *mulier agens*) sobre la memoria del pasado reciente, al funcionar como interlocutora y reproductora de la historia del anarquista Félix, en el contexto de la España democrática y del gobierno socialista de Felipe González, momento político y social en el que, todavía, las mujeres siguen identificándose y construyendo su identidad a partir de la asimetría en la distribución de los espacios, tal como describe Molina Petit. Veremos cómo en la novela de Rosa Montero esta mujer consigue desafiar las premisas aludidas movilizand recursos discursivos y entrenándose en el espacio público, al mismo tiempo que recibiendo valiosas enseñanzas de la historia española reciente y de la historia del movimiento anarquista.

La memoria, por último, y junto a ella la dinámica del olvido, recibe también sus determinaciones de la dinámica social y cultural que divide los espacios entre lo doméstico o privado, y lo público y que, en función de esa estructura, establece valoraciones asimétricas para las actividades y objetos de una y otra esfera. Al incorporar a la definición de los marcos sociales de la memoria —es decir, de las estructuras temporales, espaciales y de los vínculos interpersonales y los estados emocionales e ideológicos disponibles para el sujeto que recuerda y que posibilitan la (re)construcción del pasado— las limitaciones patriarcales y los significados y valoraciones asociados a ellas, comprendemos mejor la singularidad de determinados discursos que enuncian experiencias y vivencias del pasado no registradas con anterioridad, y que al mismo tiempo intervienen sobre la estructura y el funcionamiento de la memoria en el presente, posicionándose en un espacio inédito respecto de los discursos sobre los modos de recordar y de hablar del pasado culturalmente legibles.

Las teorías sobre patriarcado y género sexual pertenecientes al pensamiento feminista que expusimos permiten explicar una porción importante de realidad durante el análisis literario y en función de la relación entre la problemática del género y la memoria colectiva, pero dejan de lado aspectos fundamentales de la identidad de género en su relación problemática con los procesos sociales, culturales y psicológicos

de normativización entendidos como constitutivos de una matriz heterosexual que impone sus normas y cuyo límite configura el espacio de la abyección, concepto que supera la visión de lo femenino como lo alterno, lo extraño y lo heterodesignado que ha quedado expuesta en las teorías ya reseñadas. Las elaboraciones sobre género e identidad pertenecientes a frentes teóricos posestructuralistas y posmodernos, asociados al posfeminismo y al pensamiento *queer*, nos permiten visualizar una serie de problemáticas que forman parte significativa de las novelas estudiadas, y que debemos también relacionar con el problema de la memoria colectiva, en función de completar el panorama teórico que aquí delineamos.

4.2. Perspectivas posestructuralistas. Hacia una crítica de lo (hetero)normal

Como queda dicho, las teorías feministas abocadas a la crítica del patriarcado y al desarrollo de la categoría de género, desarrolladas en el marco de enfoques programáticos —desde los cuales los significados de *hombre* y de *mujer* se toman como fijos (Scott 2011: 98)— dejaron afuera una serie importante de instancias de lo humano que las consideraciones sobre identidad y (hetero)normatividad provenientes del campo teórico de los enfoques sobre identidades ligados a perspectivas posestructuralistas¹⁴⁵ (y en buena medida posfeministas) vienen a reponer. Para estas teorías, el foco de atención debe trasladarse desde la categoría de género (que, si bien desde el feminismo contemporáneo siempre ha tenido un potencial crítico, se ha convertido, en el uso corriente, en expresión de las diferencias biológicas) hasta la problemática de la diferencia sexual y la crítica de los modos sociales y culturales a partir de los cuales se establecen las fronteras y los significados de las identidades sexuadas (Scott 2011: 100). Asimismo, las diferencias biológicas o relativas al campo del *sexo* aparecen también cuestionadas como constructos cultural e históricamente dados que establecen una retroactividad desde la cual la identidad *genérica* de *hombre* y *mujer* se fundamenta. Sólo desde la revisión de un amplio espectro de ideas sobre el patriarcado como sistema general heteronormativo (en buena medida tenidas por

¹⁴⁵ Utilizamos este concepto de acuerdo a la distinción que establece Huyssen entre posmodernismo y posestructuralismo. Ver Capítulo 1, págs. 16-17.

inconmensurables entre sus seguidores o defensores, como lo prueba la polémica ya mencionada del feminismo de la igualdad con el posestructuralismo y el feminismo de la diferencia) el encuentro entre las perspectivas sobre la memoria colectiva y la reflexión sobre el género puede abrir un abanico de posibilidades inéditas de análisis de los objetos culturales.

En lo que sigue, introduciremos algunas definiciones del posfeminismo de Judith Butler en torno a la relación entre el cuerpo, el género, el deseo y la matriz heterosexual, y reseñaremos algunos de los conceptos más importantes ligados a la problemática de la identidad desarrollados por la teoría *queer*, que servirán luego como sustento del análisis en el Capítulo 5, dedicado a la literatura de Eduardo Mendicutti.

4.2.1. Los géneros performativos en el pensamiento de Judith Butler

La radicalidad de la propuesta de la filósofa estadounidense Judith Butler, así como la centralidad que sus ideas adquirieron para el desarrollo del pensamiento de género de las últimas dos décadas, reside en la reformulación de la noción de *materia*, que atañe a la identificación del cuerpo con el sexo (y de éste con uno de los dos géneros inteligibles), y en su redefinición de la materialidad como efecto disimulado del poder (2002: 65). A partir de esta constatación, que tiene su base teórica más firme en la teoría de la constitución discursiva del sujeto de Michel Foucault y en la redefinición de la categoría de *sexo* como construcción imaginaria de Monique Wittig, Butler desarrolla su teoría del género como estilización repetida del cuerpo (cuya inteligibilidad se constituye mediante repeticiones de gestos, posturas, estilos, vestimenta, etc.) permitiendo una reflexión aguda en torno al vínculo entre géneros normativizados e inteligibilidad humana y dejando atrás definitivamente la distinción entre *sexo* como base natural y *género* como instancia cultural.

Por empezar, para Butler la noción del sujeto es inseparable del problema del género sexual. De hecho, afirma que “la marca de género está para que los cuerpos puedan considerarse cuerpos humanos” (2007: 225), realidad que Butler vincula con los procesos de producción del sujeto por parte de los sistemas jurídicos que

describiera Foucault en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*. Allí, Foucault alude a la *biopolítica* como el campo del poder-saber mediante el cual la vida humana entra en el dominio de los cálculos explícitos científicos, jurídicos, psicológicos, económicos, políticos y demográficos en función de un control al que, por otro lado, en muchas ocasiones logra escapar (1995: 173). Para el pensador francés, el *biopoder* tiene entre sus consecuencias “la creciente importancia adquirida por el juego de la norma a expensas del sistema jurídico de la ley” (1995: 174), cuyo último recurso y arma por excelencia es la muerte. En cambio, el poder cuya tarea es definir y tomar la vida a su cargo utiliza una serie de mecanismos continuos, de carácter regulador y correctivo, a través de los cuales califica, mide, aprecia, jerarquiza y distribuye en torno a la norma (1995: 174). El efecto histórico de la centralización de las tecnologías del poder sobre la vida, que ocurre a partir del siglo XVIII y de la Revolución francesa, es una sociedad normalizadora caracterizada por una permanente actividad legislativa (1995: 175). El sexo, como idea erigida por el dispositivo de la sexualidad (para Foucault, vale aclararlo, la materialidad del cuerpo humano es una realidad, en última instancia, sustancial),¹⁴⁶ en este contexto adquirió una importancia política inédita y fundamental, montada sobre el cruce de dos ejes: por un lado, su dependencia respecto de las *disciplinas del cuerpo* (es decir, del adiestramiento, la intensificación y la distribución de las fuerzas humanas así como de su ajuste y economía), y por el otro, su participación en la regulación de las poblaciones. En un registro, esta realidad abre posibilidades de vigilancia meticulosa y de un *micropoder* inéditos sobre el cuerpo, y en otro nivel permite medidas que afectan a amplios conjuntos de individuos, es decir, a todo el cuerpo social (1995: 176). La presencia insidiosa e insistente de la sexualidad (en todas partes encendida y temida) es producto del dibujo que el poder hace de ella, como aquello que prolifera y

¹⁴⁶ Para Foucault los dispositivos de poder trabajan directamente sobre el cuerpo y sus funciones, sus procesos fisiológicos, sus sensaciones y sus placeres. Lo biológico y lo histórico, sin embargo, no se suceden, sino que se ligan “con arreglo a una complejidad creciente conformada al desarrollo de las tecnologías modernas de poder que toman como blanco suyo la vida” (1995: 184). Su interés está puesto no sobre la percepción de los cuerpos por parte de las mentalidades sino en “una historia de los cuerpos” y de “la manera en que se invadió lo que tienen de más material y viviente” (1995: 184). En este sentido, la noción de *sexo* constituye una idea erigida por el dispositivo de la sexualidad, que agrupó “en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres” y que construyó esa unidad ficticia en principio causal de la identidad humana (1995: 187).

que, para que no se escape, debe ser mantenido bajo control (1995: 179).¹⁴⁷ El sexo, como punto fijado por el dispositivo de sexualidad, y que no obstante cuenta con una base material real (los cuerpos, sus deseos, sus sensaciones y sus placeres) se convierte, regulaciones mediante, en aquello por lo que cada individuo debe pasar para “acceder a su propia inteligibilidad” (1995: 189). Un buen ejemplo de estas cuestiones lo proporciona la categoría clínica de *el homosexual*, acuñada durante la segunda mitad del siglo XIX por el discurso médico-psiquiátrico¹⁴⁸ para sintetizar en ella una serie de comportamientos y rasgos corporales y gestuales que daban cuenta, a partir de entonces, de una condición patológica (1995: 56-57).

Siguiendo esta línea teórica, Judith Butler argumenta que el sexo es tan culturalmente construido como el género, y define este último, entonces, como “el medio discursivo/cultural a través del cual la «naturaleza sexuada» o «un sexo natural» se forma y establece como «prediscursivo», anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura” (2007: 56). Otro referente fundamental para la teoría de los géneros performativos es la escritora feminista francesa Monique Wittig, quien arguyera en la década del ochenta, adelantándose a la ola de feministas lesbianas despegadas del feminismo radical, que la categoría de *sexo* no es sino una unidad artificial que se impone a una serie de atributos corporales que de otra manera serían discontinuos y que lo hace mediante una imposición violenta (violencia que en la percepción normalizada de los individuos hacia su propia identidad sexual ha sido invisibilizada) (Cf. Wittig 2010 y 2010b). Butler sostiene que la idea de un binarismo natural que divide los cuerpos en sexo femenino y masculino es producto de la *sedimentación* histórica de las normas de género, que ha dado lugar a la codificación de estilos corporales aparentemente fijos y ficticiamente

¹⁴⁷ “Nosotros (...) estamos en una sociedad del «sexo» o, mejor, de «sexualidad»: los mecanismos del poder se dirigen al cuerpo, a la vida, a lo que la hace proliferar, a lo que refuerza la especie, su vigor, su capacidad de dominar o su aptitud para ser utilizada. Salud, progenera, raza, porvenir de la especie, vitalidad del cuerpo social, el poder habla de la sexualidad y a la sexualidad; no es marca o símbolo, es objeto y blanco. Y lo que determina su importancia es menos su rareza o su precariedad que su insistencia, su presencia insidiosa, el hecho de que en todas partes sea a la vez encendida y temida. El poder la dibuja, la suscita y utiliza como el sentido proliferante que siempre hay que mantener bajo control para que no escape; es un efecto con valor de sentido” (Foucault 1995: 178-179).

¹⁴⁸ La acuñación del término *homosexualidad* se atribuye al médico y escritor de origen alemán Karoly Maria Benkert, en 1869, y quien, de hecho, se pronunció en contra de la criminalización de los actos sexuales entre varones, argumentando que la homosexualidad, como condición innata, no era peligrosa para terceras personas y que no debía estar sujeta a leyes penales, sino naturales (Saez 2004: 23).

sustanciales (2007: 273). La posibilidad de pensar teóricamente en la naturaleza discursiva y performativa de las identidades de género permite plantear, en contra de la utopía de destrucción de la matriz heterosexual que propusiera Wittig (quien le opusiera un afuera absoluto encarnado en las relaciones homosexuales sin fines procreativos), modos de resistencia que transitan dentro de los carriles disponibles del poder y de los discursos mediante estrategias “de refutación y de demostración paródicas que privan a la heterosexualidad obligatoria de sus afirmaciones de naturalidad y originalidad” (Butler 2007: 247).

La noción de poder que subyace a esta propuesta es precisamente la que desarrollara Foucault, para quien el poder no se produce únicamente en relaciones jerárquicas y represivas que emanan de un punto central sino que es el producto de las relaciones de fuerza y de las luchas de todos los puntos entre sí (1995: 113). En este sentido, recordemos, el poder no se ubica en un sitio privilegiado del que emana y somete a grupos de individuos, sino que

está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. Y «el» poder, en lo que tiene de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreproductor, no es más que el efecto de conjunto que se dibuja a partir de todas esas movi­lidades, el encadenamiento que se apoya en cada una de ellas y trata de fijarlas (1995: 113).

Si el poder, en el seno de cuyas relaciones emerge la sexualidad, incluye funciones jurídicas (que reglamentan y prohíben) tanto como productivas (es decir, generativas), las repeticiones o las producciones pueden entonces alejarse de sus objetivos originales (imitar un género binario, por ejemplo) y dar lugar, involuntaria o programáticamente, a posibilidades de *sujetos* capaces de sobrepasar las fronteras de lo culturalmente inteligible y de ampliar sus confines (Butler 2007: 92). Esta es la idea que da origen al concepto de *agencia* como precisamente las posibilidades de cambio que puede alcanzar el sujeto, en el devenir mismo de su sujeción y con las mismas herramientas, pero transformadas, que lo someten.

Otro importante referente para Butler es la teoría de los actos de habla de John Austin. Austin, como es sabido, define la *condición performativa* de algunos enunciados (diferentes de los enunciados constatativos) como la capacidad realizativa

mediante la cual los hablantes instauran en el entorno una entidad antes inexistente que se define como una acción y sus consecuencias (Austin 1962: 145).¹⁴⁹ A partir de ella, y de la interesante observación que sobre la performatividad realizara Derrida, para quien la *cita* es la condición de posibilidad del éxito de cualquier enunciado performativo,¹⁵⁰ Butler propone que la esencia de las identidades de género la constituyen la serie estilizada de actos, realizaciones y gestos corporales que instauran el efecto de una interioridad o una base sustancial previa (*lo femenino, lo masculino, ser mujer, ser varón*, etc.), pero cuya naturaleza es la imitación y la repetición continuas (2007: 266). El género, al proporcionar pautas de inteligibilidad, garantiza la supervivencia cultural de los cuerpos, por esa razón Butler describe la *actuación de género* como una estrategia bajo situación de coacción orientada a la preservación del género dentro del marco binario (2007: 272). En un análisis bastante famoso y revisitado con frecuencia por los estudios de género posteriores, Butler propone que las identidades travestidas (con especial atención en las *drag queens* cuyo espectáculo exagera los atributos del género femenino) operan desmantelando el carácter construido de los géneros binarios, dado que su imitación paródica sugiere el carácter imitativo y no sustancial del género: “al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (2007: 269).

El desplazamiento permanente que sugiere la noción de parodia (como imitación de una imitación) permite pensar en formas identitarias resistentes a la

¹⁴⁹ En este sentido, enunciados performativos del tipo “yo te prometo...”, “yo te bautizo...”, “yo te ordeno...”, etc., no se evalúan en términos de verdad o de falsedad, sino que se describen a partir de su éxito o de su fracaso, en relación con la acción que dicen instaurar, a pesar de que algunos de ellos necesitan determinadas condiciones contextuales para que puedan ser auténticos.

¹⁵⁰ En efecto, Derrida señala que los enunciados performativos no tendrían éxito si las fórmulas a través de las cuales se pronuncian no fueran identificables en conformidad con un modelo iterable que, paradójicamente, les garantiza su “pureza relativa”: “un enunciado performativo ¿podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enunciado «codificado» o iterable, en otras palabras, si la fórmula que pronuncia para abrir una sesión, botar un barco o un matrimonio no fuera identificable como conforme a un modelo iterable, si por tanto no fuera identificable de alguna manera como «cita»? (...) Es por lo que hay una especificidad relativa, como dice Austin, una «pureza relativa» de los performativos. Pero esta pureza relativa no se levanta contra la citacionalidad o la iterabilidad, sino contra otras especies de iteración en el interior de una iterabilidad general que produce una fractura en la pureza pretendidamente rigurosa de todo acontecimiento de discurso o de todo *speech act*” (Derrida 1998: 368).

violencia de la matriz heterosexual¹⁵¹ que pueden transformar el género mediante la arbitrarización de los actos que lo constituyen, la opción de frenar la repetición o la deformación del mismo mediante la parodia (2007: 274). En este contexto, las posibilidades de *agenciamiento* y de resistencia por parte del sujeto no consisten en un escaparse de la matriz del poder (situación, por otro lado, epistemológicamente imposible) sino en crear repeticiones de la ley que no signifiquen su refuerzo, sino su desplazamiento (2007: 94). Las condiciones de la reiteración, por las cuales el poder garantiza la formación del sujeto,¹⁵² dan lugar a la posibilidad de resistencia, la cual sucede en el contexto de una ambivalencia constitutiva del sujeto: su condición *humana* emerge como efecto de un poder que lo determina (en su sistema de signos y de categorías lingüísticas y sociales que proporcionan visibilidad y existencia social) y, al mismo tiempo, permite formas de *potencia* (agencia) o de intervención sobre el poder radicalmente nuevas (Butler 2001: 25 y 31).

4.2.1.1. El sitio para lo abyecto en el sujeto. La melancolía de género según Butler

En la economía de la heterosexualidad hegemónica, la marca del género, como queda dicho, garantiza la humanización de los cuerpos y el acceso del individuo al estatuto de

¹⁵¹ Butler denomina de esta forma a la práctica reguladora de heterosexualidad obligatoria que produce el efecto de identidades de género opuestas, coherentes internamente y cerradas, en las que existe una relación causal entre el sexo, el género, la práctica sexual y el deseo (2007 [1995]: 73). En sus palabras, “la coherencia o unidad interna de cualquier género, ya sea hombre o mujer, necesita una heterosexualidad estable y de oposición. Esa heterosexualidad institucional exige y crea la univocidad de cada uno de los términos de género que determinan el límite de las posibilidades de los géneros dentro de un sistema de géneros binario y opuesto. Esta concepción del género no sólo presupone una relación causal entre sexo, género y deseo: también señala que el deseo refleja o expresa al género y que el género refleja o expresa al deseo” (2007: 80).

¹⁵² Esta realidad es explorada por Judith Butler en su libro *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* (2001). Allí, la autora juega con la dependencia o el sometimiento del sujeto, es decir, su subordinación al poder de los otros (entre los que se incluyen el apego familiar, los discursos y las categorías lingüísticas y sociales preexistentes) como condición para devenir sujeto. El surgimiento del sujeto implica la negación parcial de las formas primarias de sometimiento. A Butler le interesa indagar en la naturaleza de los actos de apropiación del poder (lo que denomina *potencia*), mediante los cuales el sujeto puede actuar en contra (resistir, oponerse) del poder que lo hizo posible. El mecanismo para subsistir como sujeto y para resistirse consiste, precisamente, en la iteración o repetición de las condiciones del poder: “para que puedan persistir, las condiciones del poder han de ser reiteradas: el sujeto es precisamente el lugar de esa reiteración, que nunca es una repetición meramente mecánica (...). La temporalización provocada por la reiteración señala el camino por el cual se modifica e invierte la apariencia del poder, pasando de ser algo que está siempre actuando sobre nosotros desde fuera y desde el principio a convertirse en lo que confiere sentido y potencia a nuestros actos presentes y al alcance futuro de sus efectos” (2001: 27).

sujeto (Butler 2001: 21-22), por lo que las figuras corporales para las que no pueden asignarse atributos de uno u otro sexo/género forman parte del campo de lo deshumanizado o de lo *abyecto* (Butler 2007: 225). En relación con este término, Butler, inspirándose en Julia Kristeva (2006), sostiene que la distinción binaria entre lo externo al sujeto (lo abyecto o lo *otro*) y lo interno (lo mismo o lo *uno*) estabiliza y refuerza al sujeto coherente; pero si ese sujeto es cuestionado, tanto el significado como la necesidad de los términos interno y externo se desplazan, volviéndose dudosa la localización interna de la identidad de género y de la fijeza del yo, y por lo tanto problematizándose la relación de exterioridad o de separación entre lo uno y lo abyecto. De hecho, la abyección, como la barrera del yo, de acuerdo con Kristeva, supone la existencia de un “objeto caído” del yo, expulsado, rechazado, pero que no cesa de desafiarlo (2006: 8). Por otro lado, abyecto designa al excluido y expulsado de la economía de las identidades que administran la represión del inconsciente para mantenerse estables (Kristeva 2006: 14-20). En el sistema de la matriz heterosexual, el género que se adapta a las exigencias culturales (en función de la supervivencia estratégica del yo) reniega de la continuidad y del desorden del deseo que, no obstante, incluso en las identidades heterosexuales aparentemente cerradas, logra escaparse y construir su propia lógica (Butler 2007: 265-266).¹⁵³

Según la lógica de la *différance* derrideana, por otro lado —y de la cual también participaría el sistema teórico de Butler—, el significado de un término presente opera por relaciones de diferencia y de diferimiento respecto de otros que están ausentes, es decir, por la oposición espacial y temporal —que paradójicamente incluye al otro al excluirlo— de lo uno con lo otro. La condición de posibilidad de un significado (o de un género, en el caso de la discusión que nos ocupa) está dada precisamente por la imposibilidad de su permanencia en una identidad estable, puesto que sólo puede existir bajo condición de iterabilidad o repetición continua, que le garantiza apariencia de mismidad (Derrida 1998) y, al mismo tiempo, su condición

¹⁵³ “[La] producción disciplinaria del género estabiliza falsamente el género para favorecer los intereses de la construcción y la regulación heterosexuales en el ámbito reproductivo. La construcción de la coherencia encubre las discontinuidades de género que están presentes en el contexto heterosexual, bisexual, gay y lésbico, en que el género no es obligatoriamente consecuencia directa del sexo, y el deseo, o la sexualidad en general, no parece ser la consecuencia directa del género; en realidad, donde ninguna de estas dimensiones de corporalidad significativa se manifiestan o reflejan una a otra” (Butler 2007: 265-266).

unívoca implica la presencia *ausente* de los otros significados contra los cuales se afirma (se opone) y a los cuales difiere (pospone).¹⁵⁴

Teniendo como referente estas propuestas teóricas, Butler construye su teoría del surgimiento del sujeto como un proceso signado por la melancolía y el repudio de ciertas formas de amor que, no obstante, amenazan con desestabilizar y perturbar sus fundamentos. En este sistema de pensamiento, el sujeto coherente y heterosexual existe en virtud de los *otros* a los que ha tenido que repudiar, es decir, porque ha sabido orientar su deseo para que escapara de formas de amor abyectas u homoeróticas. Ese acto, no obstante, no responde a una voluntad racional sino que constituye la condición de emergencia del sujeto y el límite de la reflexividad o del conocimiento de sí. Al tiempo que lo inaugura, amenaza también con su disolución (Butler 2001: 34-36).

Uno de los aportes más importantes del pensamiento de Judith Butler radica en la posibilidad de pensar también el género como constituido a partir de la melancolía o del proceso psicológico a través del cual el objeto amado y perdido es incorporado para formar, fantasmáticamente, parte del yo.¹⁵⁵ Para que la escena edípica se constituya debe existir una regulación del deseo, de carácter previa al devenir del sujeto, que establece el repudio y la prohibición del deseo homoerótico, es decir, del amor sexual hacia seres del mismo sexo. El objeto excluido se instala en el yo como identificación melancólica, es decir, como una pérdida no llorada o deseo repudiado, en la que el repudio es una forma preventiva para la constitución del sujeto heterosexual. El progenitor del mismo sexo, afirma Butler, se convierte en un “incómodo lugar de identificación” (2001: 152), de manera tal que la heterosexualidad conviene pensarse como un *logro* o una carrera ante el pánico producido por la

¹⁵⁴ Derrida define en algún momento a la *différance* como la producción sistemática de las diferencias o la producción de un sistema de diferencias (1977: 37-38), oponiéndose así al sentido común de la filosofía para el que existen jerarquías de conceptos (ausencia/presencia, causa/efecto, lengua/habla, etc.). Por el contrario, el filósofo argelino, principal referente del pensamiento posmoderno, propone deconstruir las jerarquías invirtiendo, por ejemplo, la posición dominante a la dominada, e invirtiendo o problematizando la continuidad temporal o causal entre uno y otro, de manera tal de resquebrajar el sistema de pensamiento. Para un análisis pormenorizado del sistema derrideano ver Culler (1984).

¹⁵⁵ Este proceso es descrito por Freud en varios lugares. En *El yo y el ello*, por ejemplo, argumenta que el carácter del yo se conforma a partir de la “sustitución de una carga de objeto por una identificación”. En efecto, al abandonar el objeto sexual, el yo se modifica a partir de la melancolía o de la “reconstrucción del objeto en el yo”, como duelo no resuelto (1996: 2709).

homosexualidad (Butler 2001: 150-151), la cual forma parte del sujeto heterosexual como vínculo repudiado y conservado mediante la identificación. Este análisis permite redefinir al patriarcado en términos de una “cultura de melancolía de género”, en la que la masculinidad y la feminidad se fortalecen gracias a los repudios que llevan a cabo: en otras palabras, “emergen como las huellas de un amor no llorado y no llorable” (2001: 155). La melancolía delimita además operaciones del lenguaje al regular y normalizar los objetos que permite postular (2001: 158), es decir, al delimitar un dominio posible de discurso detrás del cual subyacen, con fuerza constitutiva o instauradora de esa pretendida normalidad, los objetos y los vínculos repudiados, en otras palabras, el universo de lo *abyecto*.

Los aportes de este tipo de análisis para la lectura de las relaciones entre los objetos literarios signados por la marca de género (en el sentido más amplio de que problematizan cuestiones ligadas a las normas y a los actos de género) y el universo social que los acoge y con el cual confrontan son significativamente rendidores, como intentaremos demostrar a lo largo del análisis de las novelas, especialmente de las operaciones que desmantela la obra de Eduardo Mendicutti en relación con los contenidos heterosexuales de la memoria colectiva.

4.2.2. La propuesta *queer*

Los desarrollos del feminismo de la tercera ola y, junto a él, la emergencia y consolidación en el ámbito internacional de movimientos reivindicativos de los colectivos de gays y lesbianas, así como el impacto del sida y las políticas activistas que la estigmatización del contagio promovió, se encontraron, a principios de los años noventa, en los Estados Unidos y con irradiación prácticamente inmediata al resto del mundo, con la emergencia de un nuevo movimiento teórico, la teoría *queer* o los estudios *queer* (*queer theory*, *queer studies*), que asimilaba también las propuestas revolucionarias en torno al sujeto, la identidad, el poder y el deseo provenientes de pensadores posestructuralistas como Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari, y del

psicoanálisis lacaniano.¹⁵⁶ Fue Teresa de Lauretis, teórica y cinematógrafa italiana radicada en los Estados Unidos, quien acuñara el término específico *queer theory* en 1991, señalando como objetivos

articular los términos gracias a los cuales las sexualidades gays y lesbianas pueden ser comprendidas e imaginadas como formas de resistencia a la homogeneización cultural, oponiéndose al discurso dominante por medio de otras disposiciones del sujeto cultural, (...) y articular los discursos y las prácticas de las homosexualidades en relación con el género y la raza, así como con las diferencias de clase o de cultura étnica, de generación y de situación geográfica y sociopolítica (De Lauretis 1991 en Sáez 2004: 132).

En conjunto, cabe referirse prácticamente de forma indistinta a la teoría *queer* y al posfeminismo; en ambos se ponen bajo la lupa las categorías identitarias aglutinadoras, como las de *mujer*, *lesbiana* y *gay*, cuya fuerza política en muchas ocasiones opaca procesos de homogeneización que pasan por alto no sólo las diferencias de clase, color, raza, etnia, etc., sino incluso las diferencias intra-grupales y la propia fragmentación o discontinuidad interna de los sujetos designados bajo ese adjetivo (Cf. Jagose 1996 y Butler 2007). Como veremos, Judith Butler y su libro *El género en disputa*, cuyos postulados en torno a la identidad y la performatividad expusimos más arriba, es una de las principales referentes (así como activistas) de este movimiento que, además, excede el ámbito académico. En efecto, la academia norteamericana se apropió del término *queer* que circulaba con anterioridad en la calle con fuerza disruptiva como modo de autodenominarse de las identidades lesbianas y gays.¹⁵⁷

Uno de los postulados centrales de la teoría *queer* supone la comprensión de la interrelación entre la identidad y el poder (Jagose 1996: 92), en la línea de la definición foucaultiana de poder como conjunto más o menos coordinado de relaciones de fuerza que involucra discursos, prácticas e instituciones en las que los individuos que forman parte de ese poder están inmersos (Sáez 2004: 66) y dentro del cual es posible

¹⁵⁶ Para un análisis detallado de las fuentes filosóficas de la teoría *queer*, así como de la influencia sobre esta del pensamiento lacaniano, ver Sáez (2004) y López Penedo (2008).

¹⁵⁷ Para un análisis de las variaciones históricas a lo largo del siglo XX de los términos *homosexual*, *gay*, y *queer* en los Estados Unidos, ver Jagose 1996 (Capítulo 7, "Queer").

encontrar puntos de resistencia.¹⁵⁸ En este sentido, hablar de heterosexualidad ya no supone dar cuenta de un régimen disciplinario que actúa de manera represiva y unilateral sobre los cuerpos, los deseos y las identidades y respecto del cual los sujetos abyectos (como por ejemplo, las lesbianas, según postulaba el feminismo de Monique Wittig) permanecían en posición de exterioridad absoluta. En principio, toda identidad sexual o de género es una identidad situada dentro de los límites de sistemas culturales atravesados por múltiples relaciones de poder (Preciado 2005: 117), por lo que no puede entenderse la homosexualidad sin su interdependencia y su tensión respecto de la heterosexualidad. La consecuencia más inquietante (para la mentalidad occidental homofóbica) de este punto de vista es que la heterosexualidad, como demostrara Butler al referirse a la melancolía de género, “depende constitutivamente de su otro «patológico» para presentarse como «normal»” (Preciado 2005: 117). Los teóricos de la avanzada *queer* postulan de manera definitiva que la sexualidad, al igual que la identidad, es móvil, ambigua y ambivalente, y el objetivo central de sus ataques críticos es la deconstrucción de las bases ontológicas de las conductas sociales (ya sea hetero u homosexuales), poniendo de relieve el modo en que se construye lo que se considera *normal*, *natural* o *esencial* (Martínez 2008: 863).

Como queda dicho, el origen de la autodenominación *queer* para las identidades que escapan a las representaciones de la matriz heterosexual se ubica fuera de la academia, en un movimiento contestatario de los años ochenta, procedente de mujeres lesbianas negras y chicanas del sur de California que se rebelaron contra la identidad gay del hombre blanco y de clase media-alta y la homogeneidad discutible del feminismo hegemónico (Sáez 2004: 10-11). Las mujeres chicanas, de color, pobres y lesbianas, representadas por las escritoras Gloria Anzaldúa y Cherie Moraga,¹⁵⁹ deciden autodenominarse *queer* resignificando de una manera desconcertante el vocablo que en inglés hasta entonces había funcionado como un

¹⁵⁸ Ver más arriba en este capítulo la definición de poder foucaltiana, pág. 146.

¹⁵⁹ Ambas escritoras de California, lesbianas y chicanas, publicaron en 1981 la antología de escritoras feministas chicanas *This bridge called my back: writings by radical women of color*, en la que también participaron importantes activistas que luego serían referentes del movimiento *queer* como Audre Lourde y Barbara Smith. El principal cuestionamiento que estas escritoras hacían al movimiento feminista y a la consolidación de la identidad gay en Estados Unidos fue la ausencia de reflexión acerca de la realidad de las mujeres que no pertenecían a las clases medias, académicas, y, principalmente, blancas.

insulto de alto calibre hacia las personas cuya orientación sexual, estilo de vida y apariencia no se ajustaban a las normas hegemónicas de la *naturaleza* (Epps 2008: 898-899). Esta política resignificadora pronto sería popularizada y se haría extensiva para la designación de los varones homosexuales así como de toda práctica que se autopercibiera como transgresora de las coordenadas de la *normalidad* sexual-reproductiva. El adjetivo *queer*, en efecto, designa en inglés las calificaciones de “raro”, “excéntrico” y “extraño” así como de “torcido” y “desviado” (Epps 2008: 898); el verbo *to queer*, cuya carga semántica y axiológica en español no tiene correlativo, es el argot por “inquietar”, “alterar” e incluso “destrozar” (Kaminsky 2008: 889).¹⁶⁰ La fuerza políticamente transgresora de *queer* excede las fronteras del universo angloparlante, y si bien el efecto inquietante de su significado se pierde definitivamente en el contexto hispánico o francés, por ejemplo, su utilización es ahora tan extendida y hasta incluso explotada en el mercado mediático-capitalista que en un ensayo del año 2005 Beatriz Preciado, una de sus principales exponentes en el ámbito europeo, ha jugado con la idea irónica de una suerte de *dolcegabbanización* de lo *queer* a la que sin embargo califica positivamente como efecto de su “deriva performativa” (2005: 111).

La labilidad de lo *queer* reside, entonces, en la amplitud de espacios y prácticas en los que es utilizado, ya sea para autodesignarse o dar cuenta de una identidad autoral, o para nombrar un proceso, un modo de comportarse, una actitud (Kaminsky 2008: 882). En términos generales, las identidades que se aglutinan bajo este concepto son aquellas construidas en los márgenes de la matriz heterosexual (lesbianas, gays, transexuales, transgénero, bisexuales, etc.), pero quizás la definición que más se ajusta al concepto de identidad nómada que la teoría *queer* postula es la que incluye todo tipo de práctica crítica y deconstructora que ponga de relieve el carácter performativo e inestable, volviendo visibles sus binarismos fundantes, de las identidades modernas (Martínez 2008: 866). Si bien la tendencia de lo *queer* es ocupar predominantemente un registro sexual y lúdico (Jagose 1996: 99 y Kaminsky 2008: 887), es importante destacar que desde los inicios de la teoría que lo embandera ha

¹⁶⁰ Ante la ausencia de una traducción directa de *queer* al español, algunos teóricos han propuesto transliteraciones como *encuirar*, que juega con el parecido fonético con el verbo *encuierar* (desnudar) o formulaciones híbridas como *hacer queering* (Kaminsky 2008: 888-889) y en ámbitos no académicos se han visto neologismos como *queerpo*, *cuerpo*, *queeremos saber*, etc. (Kaminsky 2008: 887).

ido también girando hacia dimensiones que exceden las esferas del género y de la sexualidad. Como señala una de las escritoras referenciales de la teoría *queer*, Eve Kosovsky Sedgwick, lo *queer* se abre también a la inclusión de los modos en que la raza, la etnicidad, y la identidad poscolonial se entrecruzan entre sí, con la sexualidad y con otros discursos que a su vez tienden a fracturar la ficción moderna de la identidad estable del sujeto (1993: 9).

4.2.3. Conclusiones III: memoria colectiva y heteronorma

La incorporación de postulados y reflexiones del pensamiento de género posestructuralista, o del posfeminismo, a la reflexión sobre las representaciones literarias abyectas y subalternas del pasado reciente permite abrir posibilidades de lectura sobre los vínculos entre heteronorma y construcción de identidades (y memorias) colectivas poco exploradas tanto por la crítica literaria como por los estudios sobre memoria colectiva. La profundización en las peculiaridades del concepto de *abyecto* y de lo femenino como lo subalterno, nos lleva a postular que las novelas de Eduardo Mendicutti, Rosa Montero y Rosa Regás forman parte de una línea literaria de reconstrucción del pasado reciente y de evocación memorialística que en sus modos de transgredir y de negociar significados con las vías asequibles para el recuerdo colectivo, y en sus operaciones de ruptura y reescritura de los géneros literarios o los códigos culturales disponibles para la representación literaria, denominamos *narrativas subalternas-abyectas de la memoria*.

La propuesta de Judith Butler y de los teóricos del movimiento *queer* acerca de la necesidad de pensar en situación de tensión y de interrelación la identidad (no solamente la de género sexual) con el poder (ya no percibido como un bloque de dominios discursivos e institucionales que se impone unilateralmente) obliga a una nueva mirada sobre el pasado y sobre el funcionamiento del sistema social e histórico que hemos denominado unas páginas atrás como *patriarcado franquista* en la que se pone en juego el protagonismo precisamente de lo *abyecto* y de las identidades subalternas (entre las que se incluyen las mujeres, los niños y, en el caso particular demostrado por la novela de Montero, la figura del anarquista derrotado en la Guerra

Civil y represaliado durante la dictadura). Estas figuras incómodas pasan a formar parte de la identidad española normal (en el sentido de *normalizada*), natural y esencial (téngase en cuenta el énfasis del franquismo en la *regeneración* de España) como su *otro* constitutivo e invisibilizado. Asimismo, esas voces o identidades, que además comienzan a representarse como fluidas, nómades y ambivalentes, emergen en algún momento para empoderarse o volver a narrarse (en algunos casos, narrarse por primera vez) y negociar así nuevos significados para el entendimiento de la memoria colectiva y la reconfiguración de los archivos de la memoria cultural, cuyo carácter normativo y vinculante comentamos al aludir a la teoría de Jan Assmann. El concepto de *agencia* es de crucial importancia para entender este proceso.

El repudio de ciertas identidades, por otro lado, configura modos socialmente cohesivos de olvidos colectivos, dando lugar a lo que Joël Candau denomina como una “jerarquía de las memorias” (2002: 70), cuyos vacíos son mucho más elocuentes que sus contenidos conmemorativos. Los textos literarios conmemorativos de identidades no hegemónicas, así como cualquier otro gesto cultural o social reivindicativo pueden entenderse mejor si se vincula la noción de memoria como suma de olvidos, propuesta por Candau, con la descripción hecha por Butler de las sociedades *melancólicas*, en las que las configuraciones identitarias *normales* se fortalecen gracias a los repudios que llevan a cabo (2001: 155).

Las identidades femeninas (en oposición al privilegio cultural y social de lo masculino), infantiles y sexuales no normativizadas, así como las identidades políticas repudiadas por la historia, demuestran, en sus procesos de formación discursiva, que la toma de la palabra no puede realizarse si no es incluyendo a los otros como parte constitutiva y fundamental del yo. Esta situación ha sido estudiada por la crítica literaria feminista en relación, por ejemplo, con el discurso autobiográfico (Cf. Smith 1993 y Anderson 2006) y será revisada en los capítulos de esta tesis dedicados a las novelas, dado que en todas ellas el discurso autobiográfico adquiere centralidad y organiza el acceso al pasado y a la memoria. Por esa razón, el concepto de *allegados* que propusiera Ricoeur al reflexionar en las posibilidades de vincular la memoria personal con la memoria colectiva se inviste de un potencial crítico interesante, aunque no fuera acuñado en relación con la problemática de las identidades abyectas

y subalternas que intentamos reconstruir. En la relación con las personas allegadas, decía Ricoeur, se llevan a cabo los intercambios entre la memoria encarnada de los individuos y la memoria pública de las comunidades de pertenencia (2004: 171). En el acto de recordar intervienen, entonces, la presencia y los aportes de los otros, así como la contención afectiva que en los casos en que se pone en juego la responsabilidad garantiza comprensión y aprobación. Pero también los otros intervienen directamente en la construcción de la identidad, que, como se deja ver en las novelas del *corpus* no es una entidad cerrada en sí misma ni fruto de un despertar solitario.

Al mismo tiempo, la mirada posfeminista y *queer* nos permite divisar la continuidad construida que el discurso franquista instituyó entre heterosexualidad, estereotipos conservadores de género y Estado. Estos aspectos aparecerán durante el análisis de *El palomo cojo* y de la obra más amplia de Eduardo Mendicutti, donde se pone el acento sobre los procesos de desmantelamiento de las bases ontológicas de las conductas sociales *normales* o derivadas *naturalmente* de configuraciones aceptables de deseo y género sexual. Como nos recuerda Raquel Osborne, el franquismo exacerba los papeles tradicionales de los distintos géneros —el de la mujer (casta, obediente, ama de casa y esposa, frente a la *roja* o la mujer de la calle, cuyo rol de *puta* también es funcional al proceso de regeneración de la patria) y el del varón (macho, viril, heterosexual)— y deja en un espacio de invisibilidad a las sexualidades minoritarias o disidentes (2012: 10).

En los capítulos que siguen analizaremos en detalle los procesos de construcción de los discursos subalterno y abyecto sobre el pasado en cada una de las novelas seleccionadas (y en el caso de los Capítulos 5 y 6, se incluirán otras novelas de Eduardo Mendicutti y de una serie de autoras españolas que complementan el análisis), intentando dar cuenta de un universo más amplio que recorre la literatura española centrada en la problemática de la representación del pasado reciente: el de la narrativa preocupada por la instancia de género en toda su amplitud. Nos referimos mediante esta denominación a novelas escritas por mujeres que suelen incluirse en la categoría de narrativa *femenina*, (aquellas en las que se pone en primer plano el problema de la identidad de la *mujer* como tal) y novelas en las que se indaga sobre el

problema de la diferencia sexual, la génesis y la construcción de identidades socialmente abyectas (que podrían aglutinarse bajo la categoría de narrativa *queer*). El análisis del *corpus* tendrá como objetivo, junto con la reflexión sobre las relaciones entre género sexual, identidad y memoria colectiva, dilucidar procesos de *deconstrucción* de géneros y modos literarios, entendidos como códigos culturales más o menos estandarizados por la institución literaria, en los que participa como agente constitutivo fundamental la problemática de la diferencia o de la alteridad, dimensión genérico-sexual, histórica y culturalmente determinada.

TERCERA PARTE**Narrativas subalternas-abyectas de la memoria**

CAPÍTULO 5

El palomo cojo de Eduardo Mendicutti o la memoria *queer*

5.1. Introducción. La obra de Eduardo Mendicutti en el contexto de la narrativa homosexual y gay española

La producción literaria de Eduardo Mendicutti se integra, a la vez que constituye uno de sus principales referentes, a la corriente narrativa que los estudios críticos especializados en la materia, y el propio autor, han denominado como literatura homosexual o gay (Cf., por ejemplo, Ellis 1997, Martínez Expósito 1997, 2010, 2011; Escámez 2001, Ingenschay 2011). Cultivada no exclusivamente, valga la aclaración, por autores que se definen a sí mismos como *homosexuales*, este tipo de escritura ha privilegiado una serie de recursos narrativos específicos, como la enunciación en primera persona y el uso de la forma autobiográfica, orientados hacia una mayor visibilidad para el sujeto masculino no heterosexual. A partir de la supresión de las leyes de censura en 1977,¹⁶¹ este subtipo literario ha ido evolucionando hasta su consolidación y eclosión durante la última década del siglo XX,¹⁶² en buena medida dadas por el desarrollo de un mercado editorial específico orientado hacia el consumo gay¹⁶³ y en parte por la integración y la aceptación que el personaje *homosexual* (masculino)¹⁶⁴ ha conseguido en los medios de comunicación, así como en el cine de proyección masiva. Dentro de este contexto, la obra de Mendicutti comprende un número considerable de novelas (entre las más destacadas, *Una mala noche la tiene*

¹⁶¹ Ver Capítulo 1, página 21 y la nota 28.

¹⁶² Similares características de normalización no ha adquirido, por el contrario, la experiencia lesbiana, que en literatura cuenta con un número importante de cultores (como por ejemplo Carmen Kurtz, Esther Tusquets, Jesús Fernández Santos, Montserrat Roig, Pilar Pedraza y Lucía Etxebarria) pero que, absorbida por la etiqueta *homosexual* y *gay*, pierde identidad dentro de los estudios específicos sobre las narrativas no heterosexuales, en los que los adjetivos aludidos parecieran funcionar, en general, como sinónimo exclusivo de las experiencias masculinas (Cf., por ejemplo, el uso del adjetivo *homosexual* en los análisis de Martínez Expósito 1997, 2010 y 2011 y en Escámez 2001).

¹⁶³ En 1995 surge en España Egales, la primera editorial abiertamente homosexual (aunque en 1985 la editorial Laertes había creado la colección *Rey de Bastos* dirigida por Alberto Cardín y encargada de publicar literatura de temática GLBT). En 1999, aparece Odisea, que además ha sido la primera en convocar un premio de narrativa gay (Cf. Escámez 2001) y en 2011 se crea la editorial Stonewall. En Madrid, Barcelona y Bilbao existen además librerías específicas de temática gay y lésbica, como Berkana, A Different Life, Cómplices, Antinous y Safo de Lesbos.

¹⁶⁴ Ver nota 162.

cualquiera de 1983, *Última conversación* de 1984, *Siete contra Georgia* de 1987, *El palomo cojo* de 1991, *Los novios búlgaros* de 1993, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de 1997, *El beso del cosaco* de 2000, *El ángel descuidado* de 2002 y *Ganas de hablar* de 2008), algunos cuentos (como los reunidos en *Fuego de marzo* de 1995 y aquellos de su primera etapa, con los cuales se iniciara el reconocimiento del escritor en el medio literario, como “La buena vida” de 1979¹⁶⁵ y “Una caricia para Rebeca Soler” de 1988)¹⁶⁶ y una producción importante, aunque no lo suficientemente reconocida en su valor estético e innovador, de columnas periodísticas en el periódico *El Mundo* desde su fundación en 1989.

El trabajo de la obra de Eduardo Mendicutti en torno a temas y personajes no heterosexuales lo convierten en uno de los referentes culturales más importantes en la contribución a la *normalización* de la homosexualidad en España (Cf. Martínez Expósito 2009). El nivel de elaboración lingüística y estilística de su producción literaria, el manejo intertextual de la tradición más culta de España (la literatura barroca, la lírica mística, la tradición autobiográfica, etc.), la trasposición del acervo oral y popular (especialmente significativo en relación con el habla popular de Andalucía, recreada magistralmente en sus novelas, como tendremos oportunidad de mostrar más adelante), el cultivo del humor y el trabajo irónico de reescritura de los subgéneros novelescos (novela costumbrista, novela autobiográfica, *Bildungsroman*, memorias, novela gótica, literatura mística, etc.), hacen de su narrativa no solamente un punto de inicio y de encuentro de la tradición literaria homosexual y gay española actuales — posición que comparte con otros precursores igualmente importantes como Álvaro Pombo, Antonio de Villena, Lluís Fernández, Antonio Gala, Juan Goytisolo y Terenci Moix, (Escámez 2001: 415 y Martínez Expósito 2009: 31-35 y 2011: 30)—, sino también un hito insoslayable de la literatura española contemporánea.

En relación con el desarrollo de la cultura literaria y fílmica homosexual en España, podemos señalar, de acuerdo con Alfredo Martínez Expósito (2009), tres

¹⁶⁵ Apareció por primera vez en la revista *La Nueva Estafeta* y en 1980 sería ganador del “Concurso de cuentos cortos” organizado por la misma revista, con un jurado presidido por Juan Carlos Onetti e integrado por Rosa Montero, Jesús Fernández Santos, José Luis Cano, José Manuel Caballero Bonald y Leopoldo Azancot (Valls 2003: 162-163).

¹⁶⁶ Este cuento obtuvo en 1988 el Premio de cuentos Ciudad de Irún, en su octava convocatoria. Su argumento y protagonista prefiguran a la protagonista de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, novela que consagraría definitivamente al escritor gaditano en el campo literario español.

etapas más o menos diferenciadas. En un principio, ubicado en la década del setenta y extendido hasta principios de los ochenta, se observan los primeros intentos *serios* de acercamiento al tema mediante una óptica heterosexual que “justifica su morbosa curiosidad con argumentos semisociológicos o pseudocientíficos” (2009: 31). Si se tiene en cuenta que el franquismo consideraba delito la homosexualidad (en 1970 se había puesto en marcha la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social, que criminalizaba, como la anterior Ley de Vagos y Maleantes de 1954, las prácticas homosexuales y el travestismo con penas de hasta cinco años de cárcel),¹⁶⁷ se comprende la caracterización dentro de estos discursos de la homosexualidad como condición misteriosa, minoritaria y peligrosa que le ocurre a *otros* (el yo del autor y el tú del lector se encuentran a salvo de este peligro [2009: 31]) y que los atormenta, llevándolos casi mayoritariamente hacia un final trágico inevitable. Progresivamente, sin embargo, y especialmente a partir de la supresión de las leyes de censura, comienzan a aparecer ejemplos literarios y fílmicos que se alejan del “desapasionado interés intelectual” previo (2009: 31) para dar lugar a una perspectiva fundamentada en un *él* claramente individualizado. Frente a la imagen cómica pero falsa representada en la visión burlesca (y aceptada por el régimen) del *mariquita*, expresada en películas como *No desearás al vecino del quinto* (1970) de Ramón Fernández y *Aunque la hormona se vista de seda* (1971) de Vicente Escrivá, este discurso persigue la representación de los aspectos más humanos, sórdidos y hasta lamentables de los homosexuales (2009: 34). Ejemplos de ello son las novelas *Calle Urano* de Jesús Alviz (1981), *El héroe de las mansardas de Mansard* de Álvaro Pombo (1983) o las películas *Los claros motivos del deseo* de Miguel Picazo (1977) y *El diputado* de Eloy de la Iglesia (1978).¹⁶⁸ En una etapa subsiguiente, condicionada por la irrupción del *yo homosexual*, cuya voz audible es inseparable del fenómeno más amplio de la *movida* madrileña y barcelonesa, se ubican las novelas y relatos que a partir de la década del ochenta, con

¹⁶⁷ El régimen franquista modificó en 1954 la Ley de Vagos y Maleantes (promulgada en 1933) para incluir en ella las sanciones hacia los homosexuales, quienes debían ser apartados de su lugar de origen y rehabilitados en instituciones psiquiátricas o en la cárcel. En 1970 se sustituye por la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social, la cual fue utilizada específicamente para la represión de la homosexualidad. En 1979, se consiguió eliminar la cláusula que penalizaba la homosexualidad, y la ley perdió vigencia definitiva en 1995. Sin embargo, la ley que calificaba y sancionaba por escándalo público a la homosexualidad continuaría vigente durante la democracia hasta 1988.

¹⁶⁸ Para un análisis pormenorizado del periodo *tremendista* en la narrativa homosexual, ver Martínez Expósito (1998).

la censura y la dictadura definitivamente atrás, se interesan de lleno en la esfera autobiográfica del sujeto *homosexual*. La utilización del humor en diversas variantes, como vía alternativa para la expresión de una temática cultural y literariamente asociada a la condición patológica y al destino trágico, se pone al servicio de la orientación reivindicativa y pedagógica que buena parte de esta literatura y del cine de temática homosexual o gay comparten (Martínez Expósito 1997: 62). En esta línea se enmarcan la propuesta fílmica melodramática o camp de Pedro Almodóvar en *La ley del deseo* (1987), el desenfado alegre de *Una mala noche la tiene cualquiera* (1983) y de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) de Eduardo Mendicutti y el humor paródico e intelectualizado de los relatos *Detrás por delante* de Alberto Cardín (1978), del *Joc del mentider* de Lluís Maria Todó (1994) o la *Carajicomedia* de Juan Goytisolo (2000) (Martínez Expósito 2009: 34).

Por último, en la década del noventa se observa la reconducción de la narrativa homosexual hacia la visión desde un *nosotros*, que dota de mayor peso social al discurso del *yo* al integrarlo en políticas de inclusión que forman parte del discurso gay (2009: 32).¹⁶⁹ La imitación, en la esfera de la práctica social, de los modelos anglosajones, así como la introducción de ciertos ritos y productos culturales orientados hacia el consumo *homosexual*, dan cuenta de un acelerado proceso de internacionalización de la comunidad gay enmarcado en, y determinado por, la lógica consumista y globalizadora del fin de siglo (Martínez Expósito 2011: 28-29). El modelo literario gay, opuesto al drama solitario y atormentado del paradigma homosexual, propone personajes “liberados, saludables, felices, capaces de vivir en pareja y orgullosos de su propia sexualidad” (Martínez Expósito 1997: 68). Ejemplos de esta perspectiva son la escritura del peruano radicado en España Jaime Bayly, del periodista Moncho Barrojo y del mediático Boris Izaguirre (Escámez 2001: 416).

¹⁶⁹ Consideramos que las denominaciones de *gay* y de *homosexual* no son sinónimas y trataremos de utilizarlas de modo consecuente. Mientras que la etiqueta de *homosexual* proviene del higienismo del siglo XIX e implica, por lo tanto, discriminación y ocultamiento; la formulación *gay* sale de los propios grupos implicados y conlleva la búsqueda de visibilización y aceptación sociales mediante la articulación del término en consonancia con la belleza física de los aludidos. La rotulación de *queer*, por último, tendrá efectos correctores sobre la fórmula anterior revitalizando la combatividad y provocación, que llevará a instalar públicamente la ‘mariconería’ (o el lesbianismo) como efectos de sentido, aunque produzcan revulsión, estableciendo un juego irónico con la abyección.

Este tipo de segmentaciones, no obstante sus méritos críticos en cuanto a la nominación y la visibilización de una materia que en el ámbito de los estudios crítico literarios peninsulares ha recibido una atención muy limitada, corre el riesgo de perder de vista la originalidad de obras que, antes que posicionarse como discursos *sobre* la homosexualidad, deberían ser analizadas como discursos *desde* la homosexualidad, como sucede con la producción de Goytisolo, de Moix, de Gala, de de Villena y del propio Mendicutti (Martínez Expósito 1997: 68).

En definitiva, la literatura homosexual (en la cual debe incluirse —y aquí la crítica especializada tiene un largo camino por delante— el discurso lesbiano así como el de otras subjetividades no heterocentradas, como la identidad bisexual y transgénero, o más ampliamente las subjetividades *queer*),¹⁷⁰ no siempre, pero en la mayoría de los casos practicada por autores que se proclaman *homosexuales*, ha contribuido significativamente a la normalización de la homosexualidad en el Estado Español, uno de cuyos índices es la aprobación del matrimonio igualitario en el año 2005,¹⁷¹ y que culturalmente se observa en la presencia de personajes no heterosexuales en productos de consumo masivo (y no orientados exclusivamente al mercado gay) como series televisivas, filmes, etc.¹⁷²

5.2. La narrativa de Eduardo Mendicutti como relato sobre lo *abyecto* en la historia reciente y el presente de España

Uno de los mayores logros de la prosa narrativa de Eduardo Mendicutti radica en el modo en que el uso del humor ha sido puesto al servicio de un doble fin, cuyas aristas se enriquecen mutuamente: de un lado, el placer estético que se obtiene ante la

¹⁷⁰ Ver nota 162.

¹⁷¹ En julio del año 2005 entró en vigencia en el Estado Español la Ley 13/2005 por la cual comenzó a ser legal el matrimonio entre personas del mismo sexo, así como los derechos de adopción conjunta, pensión y herencia

¹⁷² Este fenómeno debe su popularidad en buena medida también al ingreso de productos culturales extranjeros, como por ejemplo, en fecha reciente, la película *Weekend* dirigida por Andrew Heigh (2011), que en Inglaterra y Estados Unidos fue éxito de taquillas. Un ejemplo de cine de audiencia masiva en España, en el que se aborda directamente el tema de la homosexualidad masculina, es *Segunda piel* de Gerardo Vega (1999), y, en relación con la entrada normalizada de la homosexualidad en televisión, buenos ejemplos son la comedia de situación o *sitcom* *Siete vidas* (emitida entre 1999 y 2006), con un personaje femenino bisexual, y la exitosa *Aída* (iniciada en 2005), cuyo protagonista es un varón gay.

ocurrencia lingüística ingeniosa y ante la recreación magistral del habla coloquial (especialmente la de la Andalucía profunda y la jerga característica madrileña gay o de las *locas*), y del otro, la recuperación de historias de vida abyectas inextricablemente ligadas a la historia reciente y al presente españoles. Este segundo aspecto debe leerse en el marco de una reflexión hecha en el tiempo presente sobre las tensiones de la memoria colectiva en relación con la normalización del recuerdo y con el problema de los olvidos colectivos.

La presencia y la importancia que en sus novelas tiene el pasado reciente, como instancia ineludible en el relato de origen o la historia de vida de la subjetividad abyecta, así como la representación de su memoria a través de personajes literariamente originales y culturalmente abyectos, requiere, en principio, de un detenimiento sobre la tensa relación entre la dictadura y las representaciones *normales* de lo femenino y lo masculino, teniendo en cuenta que esos cuarenta años de represión y disciplinamiento dieron forma al presente, por más desvinculado o liberado que este último intente representarse en otros medios literarios o culturales. Los modos particulares de la represión y la persecución a la disidencia sexual durante el franquismo, que comentaremos a continuación, son distintivos de la sociedad española, aunque comparten algunos puntos en común con la historia reciente de otras sociedades contemporáneas, como la argentina. Durante los primeros años del franquismo, curiosamente, la persecución de la homosexualidad no figuraba entre las acciones más urgentes del Estado, habiendo sido delegado en la Iglesia el control de los comportamientos *inmorales*, mientras el poder político y legal se encargaba de reorganizar un país devastado por la posguerra (Bastida Freijedo 1986: 185). Hacia los años cincuenta, se produce un cambio sociológico interesante, que coincide (y debe parte de su origen) con los intentos de la España de Franco de adecuarse a los modelos políticos y económicos internacionales durante la Guerra Fría. A partir de la década del cincuenta España comenzó a salir de la penuria económica mediante el fin de su periodo de autarquía y la entrada en las organizaciones supranacionales como la UNESCO, en 1952, y la ONU en 1955. El pacto militar o Pacto de Madrid de 1953, entre España y los Estados Unidos, permitió a un país en ruinas, entre otras cosas, acceder al Plan Marshall y dar inicio a una lenta pero progresiva recuperación económica que

daría lugar también a transformaciones sociales importantes.¹⁷³ De acuerdo con las modificaciones en la esfera política y con la necesidad de España de desvincularse ideológicamente de un fascismo derrotado en la Segunda Guerra Mundial, el modelo hegemónico y fascista de masculinidad belicista y agresiva que había predominado durante la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra fue sustituido paulatinamente por el modelo paternalista, con el varón como encargado del sustento de la familia y con una severa vigilancia sobre los comportamientos masculinos que alcanzaría finalmente el ámbito de la legislación (Platero 2012: 182-183). Ese “control paranoide” (2012: 183) lleva a incluir la homosexualidad, en 1954, en la Ley de Vagos y Maleantes y, posteriormente, en la sustituta Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970.¹⁷⁴ El *invertido* o el *marica*, como solían denominarse los comportamientos homoeróticos y transgénero masculinos, recibiría durante el franquismo severos castigos, persecución, aislamiento (además de las penas de prisión, se les prohibía residir en su localidad durante un periodo de dos años) y caería además en una situación abyecta de silenciamiento, tanto historiográfico como literario. La homosexualidad y la transexualidad fueron durante el franquismo “una lacra que la sociedad padecía y que el régimen debía eliminar con todos los medios que estaban a su alcance” (Bedoya 2012: 165). Para ello, se disponía de un amplio frente de presiones que regulaban y sancionaban los comportamientos sexuales aceptables de acuerdo con normas estrictas relacionadas con los roles de género. De la misma forma en que se sancionaban los *desvíos* respecto de la norma masculina, también el comportamiento femenino era objeto de una estricta vigilancia. Las esferas social y familiar eran el último reducto de control y vigilancia después de la presión científica, religiosa, moral y legal (Juliano 2012: 37). Dos ejemplos de este tipo de discurso opresivo lo constituyen, de un lado, las teorías pseudocientíficas del famoso psiquiatra franquista Antonio Vallejo Nágera acerca de la inferioridad intelectual de la mujer (en acuerdo con su teoría de la inferioridad genética de los sujetos marxistas) y de la

¹⁷³ El *European Recovery Program* o Plan Marshall, en alusión al Secretario de Estado de los Estados Unidos, fue un plan de reconstrucción llevado a cabo por ese país destinado a los países europeos arrasados por la Segunda Guerra Mundial y destinado a frenar el avance del comunismo. Estuvo vigente entre 1947 y 1951, periodo durante el cual los Estados europeos recibieron importante asistencia monetaria y técnica.

¹⁷⁴ Ver nota 167.

imperiosa necesidad de mantenerla dentro del hogar (Cf. González Duro: 2008), y del otro, las investigaciones del magistrado del Juzgado de Vagos y Maleantes de Barcelona, Antonio Sabater Tomás, quien en 1962¹⁷⁵ escribiera que los homosexuales y los transexuales deberían considerarse delincuentes peligrosos que atentaban contra la correcta moral del régimen (Bedoya 2012: 165-166). El caso de la homosexualidad femenina constituye un mundo aparte, por haber sido prácticamente invisibilizada. No había siquiera, por ejemplo, adjetivos que dieran cuenta de sus prácticas y de las personas en ellas involucradas (con excepción de denominaciones pseudocientíficas y provenientes del campo del higienismo y la criminología, pero no popularizadas, como *tercer sexo*, *uranismo* o *inversión*) (Juliano 2012: 41). Legalmente, incluso, las condenas hacia las mujeres *hombrunas* se basaban en posibles conductas delictivas, derivadas de su traición al modelo femenino de esposa sumisa y madre, antes que de su comportamiento sexual (Juliano 2012: 43).

Ante este panorama, las novelas de Mendicutti se abocan, a veces de manera programática y otras mediante la presencia de personajes secundarios o de episodios aislados, a desvelar los secretos y la problemática de la vivencia abyecta durante el pasado franquista y a exponer las dificultades que aun durante la democracia todavía encuentran quienes no responden a las expectativas normales (heterosexuales) del estatuto social de los géneros femenino y masculino. Antes de entrar de lleno en el análisis de *El palomo cojo*, novela ambientada en la década del cincuenta, comentaremos otros ejemplos del proyecto narrativo de Mendicutti donde se observa el tratamiento que en la obra de este escritor adquieren las subjetividades abyectas puestas en acción dentro del contexto social e histórico del pasado franquista y del presente de la democracia. Delimitaremos, para ello, cuatro problemáticas, abordadas en cuatro novelas: la revisión *queer* de la democracia y de los hechos recientes de la historia política española, la crítica hacia la internacionalización de la cultura gay y sus resultados en el Madrid contemporáneo, la transformación, por efecto de travestismo, de la literatura *alta* y de la memoria; y la contramemoria del pasado reciente con el rescate de las formas de amor abyectas. Estos ejemplos, en algunos casos, servirán

¹⁷⁵ Nos referimos al libro *Gamberros, Homosexuales, Vagos y Maleantes*, editado en Barcelona en la Editorial Hispano Europea.

además para sustentar la hipótesis acerca de la necesidad de un cruce entre las teorías sobre la memoria y el género como metodología adecuada para la crítica literaria interesada en las relaciones entre el discurso literario y la memoria colectiva. Analizaremos, entonces, las novelas *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), *Los novios búlgaros* (1993), *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) y *El beso del cosaco* (2000).

5.2.1. *Una mala noche la tiene cualquiera* o la democracia revisada

Una mala noche la tiene cualquiera ha sido, además de la primera novela de Mendicutti publicada en una editorial de amplio reconocimiento —la Editorial Tusquets—,¹⁷⁶ la que recibió una proporción mayor de atención por parte de los estudios críticos (Ingenschay 2011: 5) por trabajar, en su argumento y en la elección de la voz narrativa, con un personaje absolutamente novedoso para la literatura, así como por la relación que establece entre el punto de vista de este y el relato de la historia más reciente de España (desde el intento del golpe de Estado de 1981 hacia atrás, con los años de la represión y persecución franquistas hacia los homosexuales). En esta novela, una mujer transgénero o travesti¹⁷⁷ apodada La Madelón, antiguamente Manuel García Rebollo, escucha la radio junto a su compañera La Begum durante la agitada noche del 23 de febrero de 1981,¹⁷⁸ en un estado de ansiedad y de nerviosismo que tiñe de histeria la novela y que se debe al temor a ser encarceladas si se produce la restauración del orden dictatorial. Los sucesos dentro del Congreso de los Diputados y su desenlace feliz con el discurso televisado del rey en la madrugada

¹⁷⁶ Tusquets publicó esta novela en 1988. Un año antes, Mendicutti había sido finalista en el Premio de narrativa erótica La Sonrisa Vertical, organizado por esta editorial, con la novela *Siete contra Georgia*, publicada en 1987. A partir de entonces, toda la narrativa de Mendicutti será editada por Tusquets. *Una mala noche la tiene cualquiera* había obtenido en 1982 el Premio de Novela Corta Ciudad de Barbastro en su decimotercera edición. En 1987 fue estrenada una versión teatral en el Teatro Municipal Florida de Algeciras bajo la dirección de Miguel Ponce (Valls 2003: 164).

¹⁷⁷ Utilizamos indistintamente la denominación *transgénero* y *travesti* para hacer referencia, de acuerdo con el *Diccionario de estudios de género y feminismos* (Gamba 2009), a “una persona que vive en un género diferente de aquel que le fuera asignado al nacer, pero que no desea modificar quirúrgicamente los marcadores corporales del género (en particular sus genitales)” (Cabral 2009: 337). En nuestro discurso, el sustantivo *travesti* se utiliza en femenino, de acuerdo con la tendencia mayormente aceptada en Argentina.

¹⁷⁸ Sobre el golpe de Estado liderado por Antonio Tejero, ver nota 51.

del 24 de febrero se narran en conjunto con las evocaciones del pasado de La Madelón y referencias anecdóticas a hechos, historias de seducciones con varones heterosexuales y conversaciones con otras travestis que, como ella, habitan un Madrid que por esos años vivía inmerso en una ola de efervescencia contracultural. Los personajes de esta novela dan cuenta, a la manera de ejemplo vivo, de que la formación de una nueva cultura gay urbana, en el marco de la ruptura generalizada respecto de los sistemas literarios y artísticos establecidos con la que se caracterizó la famosa *movida*, constituyó una transformación radical cuyas dimensiones política y de crítica social son indiscutibles (Colmeiro 2010: 589). Esta transformación forma parte constitutiva del proceso democrático, y la novela de Mendicutti se percata de ello.

Las evocaciones nostálgicas de la narradora hacia su pasado familiar en un pueblo andaluz, Sanlúcar de Barrameda, nunca mencionado explícitamente (pero cuya valoración afectiva no deja dudas del contenido autobiográfico en la caracterización de este personaje), verifican el contraste insalvable entre la realidad opresiva de la provincia y las posibilidades del ingreso a la libertad en la capital y, específicamente, en la democracia:

Así que nada más terminar la «mili» me vine a Madrid, que allí en mi pueblo uno no podía realizarse en nada —un pueblo grande, precioso, que se estudia en la escuela porque allí desemboca el Guadalquivir— y como a los cinco meses, aquí, en Madrid, nació La Madelón. Al comienzo, de tapadillo. Servidora y La Begúm (...) nos pasábamos horas pintándonos como un coche, a escondidas, en el cuarto de la fonda, por Argüelles, delante de aquel espejo chiquitísimo en el que nos teníamos que mirar por turnos. Qué tiempos. Ayer como quien dice. De pronto, no sé por qué, allí pegado al transistor y en cucullas, que ya me empezaban a doler las corvas, me dio por pensar en todo aquello, en nuestros primeros meses en Madrid (...). Aquello fue mi juventud, o sea la juventud de Manuel García Rebollo, que es mi gracia. La Madelón nació después y, como cualquier mujer divina que se precie, no tiene pasado (Mendicutti 2008: 11-12).

Como señala José Colmeiro, la irrupción del travesti *junto* con la democracia representa el cambio, el redescubrimiento y la liberación del cuerpo, percibido, en términos *queer*, como espacio de transformación y no de inmutabilidad (2010: 592). La historia nacional se contamina “con el drama histórico personal” (2010: 592) y con las memorias subjetivas de quienes no tienen, precisamente, historia. En la cita referida,

el nacimiento de La Madelón, o el inicio de la transformación *queer* del cuerpo masculino de Manuel, supone una identidad sin pasado. La vacilación genérica de la primera persona que relata (a veces es masculina y otras es femenina),¹⁷⁹ demuestra que se trata precisamente de una identidad en proceso de transformación. Asimismo, el énfasis puesto en la naturaleza *verdaderamente* femenina de La Madelón (“como cualquier mujer que se precie”)¹⁸⁰ pone en tela de juicio la condición *natural* de lo femenino, dejando en primer plano, como demostrara Judith Butler y viéramos en el Capítulo 4, el carácter performativo e imitativo de los géneros sexuales.¹⁸¹ Tanto la vacilación de un yo que lingüísticamente se debate entre las formas gramaticales masculina y femenina, como el énfasis puesto en la condición *verdadera* de su identidad de *mujer*, deben leerse, además, en el contexto del miedo al retroceso legal y a la represión que esta realidad traería aparejada. Es decir, La Madelón con su miedo histérico y su comportamiento descentrado pone al lector sobre aviso acerca de la fragilidad de la incipiente democracia. De esta forma, lo sexual, lo personal, lo político y lo histórico se representan como dimensiones inextricablemente anudadas entre sí.

Por último, La Madelón llega incluso a equiparar, por medio de una ingeniosa yuxtaposición originada en la colocación de ambos episodios en capítulos sucesivos,¹⁸² el juramento de “ser mujeres hasta morir: por dentro y por fuera, para lo bueno y para lo malo” (Mendicutti 2008: 106) con el juramento que hiciera el rey Juan Carlos en noviembre de 1975 a poco de morir Franco y que se reconfirma en la noche del 23 de febrero de 1981 cuando el propio rey garantiza la continuidad de la democracia (Mendicutti 2008: 128-133). Esta equiparación (del cuerpo del *drag* con el cuerpo uniformado del rey) ha sido leída como una “inversión *queer*” que travestía simbólicamente la figura del rey, demostrando las posibilidades críticas y paródicas de este tipo de discurso literario, cuyo travestismo simbólico alcanza, además, al propio

¹⁷⁹ Por ejemplo: “allí pegado al transistor y en cuclillas, que ya me empezaba a doler las corvas, me dio por pensar en todo aquello, en nuestros primeros meses en Madrid, nuestro primer trabajo de dependientes en una mercería grandísima que todavía existe” (Mendicutti 2008: 12) y “una es así de novelera. Enseguida pienso en cosas horribles. Tampoco es que una sea de mucho pensar” (2008: 13).

¹⁸⁰ Otro ejemplo del énfasis en la identidad femenina percibida como la verdadera esencia puede verse en la siguiente cita: “Algo semejante sólo se le podía ocurrir a una mujer como yo. Una mujer loquísima. La que más” (Mendicutti 2008: 17).

¹⁸¹ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.2.1. “Los géneros performativos en el pensamiento de Judith Butler”.

¹⁸² Nos referimos a los capítulos seis y siete de la primera parte de la novela.

lector de la novela, obligado a adoptar una óptica transversal y *queer* sobre la historia reciente y el presente (Colmeiro 2010: 595). La intervención satírica que la novela realiza sobre la solemnidad del discurso del rey consiste, además, en la sexualización de lo político (y de lo histórico) mediante la descripción *kitsch* en clave melodramática, estilizada de acuerdo a procedimientos de naturaleza camp,¹⁸³ de la mirada televisada del monarca y el juego semántico del doble sentido de las frases *echar una mano* y *contar conmigo*:

En cuanto apareció el rey, con su uniforme de capitán general, que le sienta de morir, (...) y en cuanto me miró a los ojos como si no hubiera otra persona en este mundo —que luego La Begum me confesó que ella había sentido lo mismo, como si de pronto se hubiera quedado a solas con él— y en aquellos segundos que empezó a hablar, a mí es que me volvió la tranquilidad al cuerpo. (...)

Cuando él dice (...) que quiere ser el rey de todas, una por supuesto que se lo cree, y servidora está segura de que va a él con un apuro y él no se lía a hacer aspavientos (...), lo cual no quiere decir que a lo mejor no haga una broma y que se ponga en plan estrecho, o que no deje caer un poquito la mano, más que nada para comprobar, que también tiene derecho la criatura, pero seguro que al final se conoce de maravilla el problema y te echa una mano hasta donde puede. Yo estoy convencida —convencidísima— de que cuando promete ser el rey de todos los españoles está pensando también en nosotras. Por mi parte, puede contar conmigo para lo que quiera. El no lo sabe, claro, pero lo sé yo, y cuando me juro a mí misma una cosa, eso ya es lo más sagrado (Mendicutti 2008: 121-126).

5.2.2. *Los novios búlgaros* o la integración capitalista bajo sospecha

Los novios búlgaros, publicada en 1993, se presenta como la historia en primera persona de Daniel Vergara, consultor empresarial y “caballero” (Mendicutti 2009: 11), que se mueve por las noches, como cliente junto a otros adultos gay, en el *chaperío* de la Puerta del Sol, espacio del Madrid de la prostitución inmigrante hetero y homosexual. Allí se enamora de Kyril, un muchacho búlgaro, refugiado político subvencionado por la Cruz Roja, al cual sostiene económicamente, ayudándolo desprendidamente a solventar dificultades relacionadas con negocios ilegales y a lograr el traslado de su novia, también búlgara, hacia España. La novela lleva a cabo un

¹⁸³ Más adelante desarrollaremos la relación entre la literatura de Mendicutti y la estética camp.

uso paródico del estilo lingüístico del relato medieval de caballerías y promueve un uso paródico de referencias cultas harto conocidas, mediante recursos como la nominación de los capítulos, donde se observa una retórica que mezcla el lenguaje y el estilo medieval-renacentista (por ejemplo, el capítulo II titulado “Donde se batalla duramente con la lengua”)¹⁸⁴ con el intertexto culto e incluso borgeano (el capítulo XV se titula irónicamente “Donde los senderos se bifurcan en el jardín”). En este último caso la alusión saca un título de Borges de su contexto original para darle un sentido del que el propio Borges se horrorizaría.

La presentación del narrador y protagonista como *caballero* lo obliga, por otro lado, a sostener un comportamiento pautado de generosidad económica y una serie de atributos morales que se resisten a la carestía de valores y de modelos de conducta tradicionales en la sociedad capitalista y posmoderna. La imagen del caballero debe leerse en relación con la contraposición que la novela escenifica entre el prototipo del homosexual como personaje solitario y atormentado y el del gay como figura que forma parte de un colectivo con el que se identifica. Ambos funcionan como representantes de dos modelos sociales unidos a una etapa previa y otra posterior a la globalización y la mercantilización del deseo gay de fin de siglo. Desde una perspectiva que involucra la sensibilidad camp,¹⁸⁵ el modelo caballeresco contrasta, y se tergiversa en clave *queer*, con el estereotipo de la *loca* o la *perdida*, en el que se mezclan componentes camp (la exageración artificiosa y melodramática de los sentimientos, de acuerdo con modelos extraídos del cine de Hollywood [Sontag 1996: 360]) con ritos y prácticas conformes al estilo de vida gay, internacionalizado y urbano:

Era un caballero y tenía un novio búlgaro. Pero ahora me he quedado sin novio y dudo mucho de que siga siendo un caballero. Creo que soy una perdida. Para empezar, he decidido emborracharme. Desde que tengo edad para ser un caballero, he sido un caballero abstemio, pero acabo de abrir, con ese gesto y ese propósito desgarrados que sólo brotan cuando se es una perdida, la botella de *rakía*, el aguardiente que los búlgaros beben por litros (...).

¹⁸⁴ Otros títulos son: “Donde se valoran las ventajas del mecenazgo” (Capítulo IV), “Donde se ofrece la vida” (Capítulo VIII), “Donde se reconocen las virtudes del novio ideal” (Capítulo XII); el estilo medieval se yuxtapone a referencias prosaicas e ingeniosas como “Donde la novia se muestra en carne y vídeo” (Capítulo IX) y “Donde el hombre es explotado por el hombre” (Capítulo X).

¹⁸⁵ Más adelante, en la sección dedicada a la novela *El palomo cojo*, trataremos con bibliografía básica el término *camp* (ver en este capítulo el apartado 5.3.1. “La interfecundación de géneros literarios. El camp como punto de encuentro”).

El rencor no tiene cabida en el corazón de un caballero. Claro que, si yo no soy ahora un caballero, sino una pérdida, el rencor debería rebosarme por todos los poros y este aguardiente búlgaro con el que me propongo anestesiar me serviría para alimentar el resentimiento hasta aniquilarme del todo. No me veo aniquilado por el rencor como una loquiparda cualquiera, francamente. Aún hay clases. Me emborracharé como lo haría un viejo hidalgo, sin permitir que el hecho de ser o sentirme una pérdida me arruina la compostura y la entereza espiritual que, incluso un caballero, debe mantener (Mendicutti 2009: 11-13).

Las relaciones sexuales pagas a la que se ven obligados los muchachos “refugiados de la Puerta del Sol” (2009: 14) son una realidad que involucra de lleno el perfil capitalista de la nueva cultura gay occidental, cosmopolita y urbana, y que evidencia, replicándola, incluso desde un espacio de alteridad y de abyección, la desigualdad geopolítica (y la relación de explotación económica) entre la Europa occidental y del Norte (que España, como la novela irónicamente muestra, busca imitar) y los países menos favorecidos del Sur, del Este, de África, o Latinoamérica:

En general, sin embargo, éramos prudentes y podíamos pasar por un grupo de ejecutivos de provincias que mata el tiempo, de manera absurda, en la Puerta del Sol de Madrid. La Molokai se llamaba Hermenegildo, todo el mundo le llamaba Gildo, y yo le había metido el vicio en el cuerpo; no el vicio de los hombres, se entiende, sino el de acudir lujuriosamente cada tarde a la Puerta del Sol, aguijoneado por ese furioso sentido de la competitividad que aqueja a no pocos cofrades del amor distinto y que, de repente, encontraba un fabuloso campo de cultivo en las bandadas de inmigrantes procedentes de los antiguos países socialistas. (...). Todos nos quejábamos. Los chicos portugueses, a fuerza de repetirse, habían ido perdiendo clientela y desertando del club; chicos indígenas siempre hubo pocos y, en general, de escaso interés; a veces aparecía algún marroquí, casi siempre inquietante de acuerdo con enraizados prejuicios racistas, o algún brasileño, siempre carísimo para los estándares en vigor (2009: 31-32).

Con similar ironía, el narrador expone la naturaleza violenta de unas relaciones que se sustentan en el borramiento de las marcas de identidad del *explotado*. En este sentido, la humillación sexual de los búlgaros desmiente cualquier visión optimista acerca del carácter normalizado o integrado de la subcultura gay, proceso que en definitiva termina repitiendo desigualdades e injusticias del capitalismo salvaje de fin de siglo:

En realidad, resultaba muy sorprendente la naturalidad y el candor con que los búlgaros aceptaban y practicaban unas relaciones con hombres que deberían

tener asumidas, según la doctrina oficial en la que habían crecido, como abominables. Pero daba la impresión de que se lo tomaban como un hábito occidental y capitalista tan corriente como el disfrute de la propiedad privada o la libertad para viajar, una manera como cualquier otra de ponerse al día (2009: 54).

Los novios búlgaros, por otro lado, plantea una de las problemáticas sobre las que en general la literatura homosexual (masculina) ha insistido con frecuencia: la soledad y la incompreensión de quienes, por su opción sexual, no pueden socializar sus gustos y sus elecciones, como tampoco sus verdaderos sentimientos, en un entorno humano que conserva todavía una visión estricta y unívoca de la familia. Daniel Vergara proviene de una familia adinerada de provincia (probablemente, como la mayoría de los personajes de Mendicutti, sea andaluz), antiguos dueños de bodegas, de costumbres y de hábitos estrictos y conservadores. La necesidad de mantener las apariencias y, dolorosamente, el miedo a perder el único espacio de identidad que la casona de su infancia le devuelve durante las visitas en los meses de verano —en oposición, precisamente, al salvajismo anónimo de la Puerta del Sol—,¹⁸⁶ obligan a Daniel a conformarse con un modelo de familia en el que el amor homosexual se configura melancólicamente como opción repudiada,¹⁸⁷ dejando en primer plano la hipocresía de los amores y los lazos *viabiles*:

Kyryl, Kalina y el gato nunca se sentarían conmigo y con mis hermanas y los maridos de mis hermanas en el consejo de la bodega. Tenía claro que mi familia nunca la formarían Kyryl, Kalina y el gato, mi familia la formarían siempre y sólo, para mi consuelo y mi pesar, mi madre y mi padre, Remedios, mis hermanas y los pesadísimos maridos de mis hermanas (2009: 203).

La imposibilidad cultural de Daniel de vivir plenamente su deseo sexual y su amor no heterosexual, hacen que su identidad se defina, precariamente, en la frontera entre dos situaciones, igualmente dolorosas: una, de explotación y como *victimario* (la Puerta del Sol) y, la otra, de represión y como *víctima* (el pueblo de provincia). En conclusión, *Los novios búlgaros* da cuenta de los aspectos invisibilizados de un

¹⁸⁶ “En casa nos quedábamos mi madre, Remedios y yo (...), y todo adquiría una suavidad antigua y transparente, una armonía tal vez algo anacrónica y superficial, pero que me permitía reconciliarme con mis orígenes, con mi gente, con todo lo que yo debí ser y no soy” (Mendicutti 2009: 194).

¹⁸⁷ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.2.1.1. “El sitio para lo abyecto en el sujeto. La melancolía de género según Judith Butler”.

presente que, en España, se vivía con optimismo y aceptación. La imagen de progreso cultural, social y económico de un país definitivamente *europeizado* durante la década del noventa esconde, como la novela muestra, realidades que esperaban, todavía, ser historizadas.

5.2.3. *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* o el relato travestido de la historia

Sin dudas la novela más celebrada de Mendicutti, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, publicada en 1997, es considerada también el punto culminante de la obra de este autor al representar de manera ejemplar y sumamente original la tensión entre la globalización del submundo gay español y las especificidades locales (así como la individualidad, intransferible) de sujetos y de espacios particulares e históricamente situados (Ingenschay 2011: 68). En esta novela, Rebecca de Windsor, una transexual que antes de la operación se llamaba Jesús López Soler, relata en primera persona, siguiendo la estructura de *Las Moradas* de Santa Teresa de Ávila (1588) y el estilo de la lírica mística de la propia Teresa y de San Juan de la Cruz¹⁸⁸ —a su vez replicando el lenguaje amoroso-religioso del *Cantar de los Cantares* bíblico—, su peregrinación, junto a Dany, un muchacho gay estereotipado,¹⁸⁹ hacia siete monasterios con el propósito de convertirse en santa, en vista del incipiente deterioro de su belleza física. La dicción, los referentes y la estructura barrocas del texto son intervenidas por el “lenguaje de maricones” (Ingenschay 2011: 71) con su universo artificial y sus referentes *kitsch* y camp como el icono gay Marlene Dietrich (de la película *Shanghai*

¹⁸⁸ Los epígrafes que abren la novela, de hecho, son una cita de los primeros versos del famoso *Noche oscura* de San Juan de la Cruz (“En una noche oscura, / con ansias, en amores inflamada, / ¡oh dichosa ventura!, / salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada”) seguida de la respectiva descomposición *queer* de Jaime Gil de Biedma (“En una noche oscura, / con ansia, y en ardores inflamada, / en busca de aventura / salí, toda alocada, / dejando atrás mi celda sosegada”) (Mendicutti 2003: 10).

¹⁸⁹ Dany, de hecho, responde al estereotipo norteamericano del gay blanco, de clase media, con el cuerpo trabajado, y de apariencia occidental. Cuando Rebecca lo conoce, sospecha de su extranjería: “Le pregunté si era de Inglaterra o de Estados Unidos, y me dijo que ni de un sitio ni del otro, que era de Onteniente, provincia de Valencia” (2003: 18). El cuerpo de Dany también es tema de reflexión en la novela, al igual que el cuerpo tremendamente cuidado y artificiosamente logrado de Rebecca: “y le dije a Dany que no me cabía en la cabeza, que un cuerpo como el suyo no era ningún pecado, que era una bendición de Dios, pero él me dijo que era una bendición del Holiday Gym [se refiere a una popular cadena de gimnasios de Madrid], que había desperdiciado su vida durante mucho tiempo en la sala de musculación” (2003: 71).

Express) (Mendicutti 2003: 80), la admiración hacia Rita Hayworth y Grace Kelly (2003: 73), el placer erótico hacia la masculinidad del Che Guevara (2003: 40), la popularización sentimental de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi (2003: 194), el veraneo en Benidorm (2003: 219) o incluso la afición al *leather*, marca del internacionalismo gay español (2003: 208). Como hiciera especialmente en *Los novios búlgaros*, Mendicutti nuevamente crea un *pastiche* que contamina y descompone el intertexto culto (en este caso, la poesía religiosa renacentista) con el desparpajo gay, como se ve en el ejemplo siguiente, tomado del primer capítulo (“La iluminación”):

A lo mejor cuesta trabajo entender que una mujer tan sexy como yo se entregue a la santidad, pero esa decisión no la tomé porque me diese el siroco, sino porque, en una noche oscura, y hallándome enfrascada en labores de mantenimiento con productos de doña Margaret Astor, tuve una iluminación. [...] cuando vislumbré de repente en el espejo mi carne mortal, mi cutis de cuarenta y nosecuántos años, (...) y tuve una lástima de mí que, la verdad, creí que me moría por no morirme (...), y pude oír que una voz misteriosa me llamaba a cuidar en prados deliciosos la belleza de mi alma (...), ya digo, no me lo pensé dos veces y decidí que sería santa. La que más (2003: 11-12).

Una vez más, al igual que en *Una mala noche la tiene cualquiera*, se insiste sobre la condición *verdadera* del cuerpo y de la identidad femeninos de Rebecca (“con el trabajito que me ha costado ser una mujer entera y verdadera” [2003: 12]), pero en este caso Mendicutti desarrollará en profundidad la historia familiar de su protagonista, el conflicto interno y con sus padres relacionado con el cambio de sexo, y la difícil etapa de transición entre un sexo y el otro, vivida con angustia e incertidumbre (“cuando no sabía si estaba de un lado o de otro [...] me sentía como un bicho raro [...] fueron unos días horribles” [2003: 117-118]). El pasado familiar se inserta, por su parte, dentro del pasado colectivo de la España rural y pueblerina vigilada y temerosa durante la dictadura. Como en las novelas previamente comentadas, el espacio cerrado y opresivo del pueblo se opone a las posibilidades de cambio y apertura que ofrece la ciudad (Cádiz primero, en esta novela, y luego, por supuesto, Madrid). Rebecca, que proviene también de algún pueblo andaluz, viene de padres comunistas. En las referencias al pasado, la narradora confronta la izquierda política y el sueño revolucionario con su propia estrechez de miras, en relación con la fuerza opresiva de los estereotipos de género:

[...] pero yo era un niño para todo el mundo y, sin embargo, quería ser una médica conocida, una científica famosísima, una escritora fenomenal (...). También quería ser Miss España y casarme con un millonario americano. No era fácil precisamente conseguir todo eso, y ni siquiera una sola de esas cosas, cuando te llamas Jesús, acabas de hacer la primera comunión vestido de recluta de Marina y tu padre, en cuanto se ajumaba un poquito —esto ocurría casi a diario— se liaba a decirle a todo el mundo que su hijo había sacado los cojones de Vinagre y acabaría sacándoles con sus propias manos las asaduras a los ricachones para que por fin tuvieran justicia los obreros y los campesinos (2003: 43).¹⁹⁰

El episodio citado, en el que el padre de Rebecca representa el sustrato ideológico patriarcal que es también inherente al programa de la izquierda, y que, de paso sea dicho, fuera impugnado en su momento por el feminismo contemporáneo como aludiéramos en el Capítulo 4,¹⁹¹ contrasta con la microhistoria de Rosa y el Amado, introducida en la novela como relato enmarcado y, hasta podría decirse, como *exemplum* orientado a la transmisión de una enseñanza que resulta ser profundamente disruptiva o *queer*. En uno de los monasterios que visita, ubicado en un ficticio poblado denominado Quejumbres,¹⁹² Rebecca accede a la curiosa historia de una mujer viuda de un líder campesino, el Amado, asesinado por la Guardia Civil durante la dictadura. Rosa, que está a punto de morir, había logrado en el pasado someter sexualmente a toda la población masculina mediante el rito de la iniciación sexual en su propia cama, previa al matrimonio. Se trataba de un “sacramento” de cumplimiento obligado al que sólo un hombre se había negado, y cuya muerte en el mismo altar fue considerada como una maldición (2003: 154-155). La viuda de este hombre, a su vez, debía, en el momento de la muerte de Rosa y por voluntad de esta,

¹⁹⁰ El deseo del protagonista, siendo niño, de parecerse a Pasionaria (Dolores Ibárruri, líder del Partido Comunista Español) expone también las contradicciones del discurso de la izquierda. La revolución con la que Vinagre, el padre de Rebecca, soñaba, no incluía modificaciones o revisiones de los roles de género. Además, Pasionaria es admirada de manera incondicional (“mi padre entonces decía un montón de veces que era la mujer más guapa del mundo” [Mendicutti 2003: 48]) pero dentro de una visión del mundo donde las mujeres, si resaltan, es porque son excepcionales. En definitiva, el gesto horrorizado de Vinagre al encontrar a su hijo pequeño vestido de Pasionaria (“sin saber si enfurecerse al descubrir que su hijo era maricón o si emocionarse porque su hijo quería ser como Pasionaria” [2003: 48]) demuestra, como ejemplo del humor ingenioso de Mendicutti, las profundas limitaciones del sueño revolucionario, como sueño estrictamente *patriarcal*.

¹⁹¹ Ver especialmente en el Capítulo 4 el apartado 4.1.3. “Patriarcado y capitalismo en Heidi Hartmann”.

¹⁹² Nos referimos al Monasterio de Nuestra Señora del Descanso y su correspondiente pueblo, Quejumbres, espacios literarios en el que se desarrollan los acontecimientos narrados en el capítulo cuarto o la “Cuarta morada”.

amortajar el cadáver. Rebecca asiste, junto al pueblo, a este acto que se lleva a cabo puertas adentro y que culmina con la revelación *queer* de que Rosa era un hombre. Rebecca, sin embargo, dilucida la verdad antes que el resto, mientras observa fotografías antiguas de la poderosa pareja, las cuales “dejaban muy claro que él era quien se agachaba y ella la que se montaba encima” (2003: 158). Este *saber* posiciona a la transexual en un nivel de superioridad relativa y le permite, además, cierta socarrona objetividad, como quien observa con mirada etnográfica comportamientos sociales ajenos: “a lo mejor la muerte de la viuda les libraba de un peso que les apretaba la vida como la sogá aprieta el cuello del ahorcado”, “un par de parejas de novios muy jóvenes se abrazaban con mucha fuerza, pero era difícil distinguir si estaban aliviados o asustados” (2003: 161). La condición travestida de Rosa y su desvelamiento (con la consecuente publicidad del asunto) desnuda el carácter opresivo del imperativo heterosexual, como fundamento del orden social patriarcal, erigido sobre la familia como unidad primaria de socialización de los géneros *normales*. En Quejumbres, la familia se funda, paradójica e irónicamente, sobre el acto homoerótico (mucho más escabroso en cuanto sucede con una travesti que engaña con su apariencia femenina a quienes quedan fuera del acto violatorio), como rito de iniciación en la *masculinidad* del futuro padre de familia. Esta realidad no puede dejar de vincularse con las reflexiones de Judith Butler, vistas en el Capítulo 4, acerca de la melancolía de género o el repudio del *otro* como escena constitutiva del sujeto heterosexual. Imperativo heterosexual e hipocresía social conforman una unidad indisoluble y que Rebecca se encarga de subrayar: “ríndose [se refiere a Eulogia, la mujer que desvela el secreto] con aquellas carcajadas que eran como puñetazos en el libro de familia de la mayoría de los matrimonios del pueblo” (2003: 163).

En el *exemplum* de Rosa y el Amado, la historia personal de las familias involucradas con Rosa (y el secreto sexual que celosamente esconden) se anuda a la historia política: el Amado había sido un líder campesino fusilado durante el franquismo; su mujer, entonces, heredó el ascendente sobre el pueblo. En Rebecca, la memoria también es memoria política. Además de las menciones al padre comunista, esa información la encontramos en las reflexiones de la narradora acerca de cómo inventarse una memoria luego de la cirugía con la que accediera al cambio de sexo. El

travestismo, como lo hiciera también La Madelón, irrumpe y modifica también los recuerdos que se guardan del pasado: “allí estaba aquella niña vestida de primera comunión, pero con cara de niño, y supe que mi memoria seguiría conmigo para siempre” (2003: 256). La manipulación de índole *queer* (porque involucra un tipo de deconstrucción que pone en primer plano el carácter binario de las identidades modernas) alcanza también la memoria como proceso que, más que nunca, depende, como quisiera Maurice Halbwachs, de las circunstancias presentes. *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, en este sentido, sexualiza la memoria, llevando al extremo las posibilidades de manipulación a las que esta categoría es expuesta y demostrando, como lo hace el resto de la obra de Mendicutti, el vacío historiográfico que adolece la España de los años noventa en relación con las identidades *abyectas*.

5.2.4. *El beso del cosaco o la contramemoria*

Será, con todo, esta novela publicada en el año 2000, la que de manera programática aborde la cuestión todavía no resuelta de las memorias desterritorializadas, con una fuerza disruptiva incrementada en la elección de un personaje femenino que revela poco a poco su deseo lesbiano. El lesbianismo ha sido, como ya indicamos, un tema invisibilizado tanto por la legalidad franquista como por los discursos gay y reivindicativos de la democracia, centrados predominantemente en las realidades masculinas (Osborne 2012: 9). Corre el año de 1999, y la protagonista de esta novela, Elsa Sheenan Medina, agoniza en California. En su delirio visita la casa paterna ahora habitada por su hermana y su cuñado, mansión familiar emplazada junto al Guadalquivir en un pueblo costero de Andalucía, a donde no había vuelto desde que se fugara en 1938 con su amante norteamericano. Dispuesta a organizar una fiesta de despedida, se reencuentra con su hermana y dialoga con espectros de familiares y de allegados; una de ellas, hija de la criada y antigua amiga de la infancia, primer y único amor de Elsa. Los espectros que visitan a Elsa fallecieron a lo largo del siglo XX por medio de desenlaces trágicos, situación que Elsa vincula con la leyenda del beso del cosaco. Vladimir no es otra cosa que una estatua de ébano vestida de guerrero ruso, bastante *kitsch* y de origen misterioso (no se sabe si su dueño —extravagante tío

abuelo de Elsa— la adquirió heroicamente en Rusia o si fue comprada a algún “confuso trapichero” [Mendicutti 2000: 152]) emplazada en el vestíbulo como “centinela (...) [d]el prestigio social del hogar” y que ha sido fuente de fantasías sexuales para los integrantes femeninos y masculinos de la acaudalada familia. La leyenda de que el cosaco deja su marca en el destino trágico de aquellos que, al nacer, fueron besados, trastorna las fantasías de Elsa hasta el punto de tatuarse ella misma la marca fatal en la clavícula. Lo que Elsa no llega a comprender es que la excepcionalidad de las vidas supuestamente elegidas por Vladimir radica en la profunda y abrumadora conexión entre el deseo no normativizado, que se extiende incluso al deseo político disidente, y el carácter opresivo de una moral social heteronormativa y de una historia política para las cuales el “amor sin nombre” (2000: 201) no tiene otro destino más que el repudio o la muerte.

Al tiempo que rememora las historias de las cartas que Magdalena, su hermana, le escribiera desde Andalucía, Elsa va reconociendo, una a una, las causas de los fatales desenlaces de sus visitantes: Genaro, tío homosexual (y causa de humillación familiar por su “trastorno de homofilia” [2000: 52]), muere apuñalado por su amante, un hombre anarquista, en 1928; Javier, sobrino poeta, muere por no poder expresar en la escritura su verdadero deseo, y ser obligado en cambio a una poesía de circunstancias;¹⁹³ Teresa, prima de Elsa y miliciana, es fusilada en 1938 por un “piquete

¹⁹³ El episodio de Javier Medina Hidalgo es de subrayar por la sutileza con la que Mendicutti dibuja a un personaje en el que confluyen la pasión literaria y la vocación poética con la represión sexual y la falta de carácter para superarla. La historia incluye también un homenaje a Álvaro Retana, como ícono del desenfado sexual y literario y, cuyo cuplé dedicado a las niñas Medina fue superado en admiración por las composiciones del joven Javier. La yuxtaposición de las figuras del poeta ficticio con la del excéntrico escritor permiten contrastar dos destinos opuestos pero igualmente signados por las consecuencias de la persecución franquista. Álvaro Retana pudo, a diferencia del joven Javier, expresar con cierto grado de libertad su mensaje *libertino*, porque produjo buena parte de su literatura antes del franquismo (luego fue encarcelado, conmutando así una pena de muerte por treinta años de prisión que finalmente terminaron en diez), y porque perteneció a un campo literario verdaderamente autónomo y que lo cobijaba como a tantas otras figuras de las letras españolas, precursoras de la literatura homosexual actual. Retana, además, se contrapone también a Vicente Aleixandre, quien en la novela rechazara la poesía de Javier aludiendo al miedo a creer que fuera escrita por alguien de tan poca edad (“asusta pensar que eso sea posible” [2000: 122]). Es inevitable pensar que Mendicutti está presentando dos modelos de figuras de escritor homosexual (Aleixandre nunca declaró abiertamente su condición), aunque rinde igual homenaje a ambos. En la novela se habla de muerte por “melancolía metafísica”, eufemismo que alude a la homosexualidad reprimida, condición que durante el franquismo y en el seno de una familia de bien debió ser vivida con profunda desesperación. El muchacho, según se relata, fue sometido a intervenciones médicas y espirituales, lo que ejemplifica la presión científica y religiosa que padecían quienes no encajaban en las expectativas de los géneros y las conductas sexuales normales (“ni los ritos más extremosos y descarnados de la Santa Madre Iglesia, ni los más avanzados

de falangistas desbocados que estaban dispuestos a limpiar la ciudad de rojos” (2000: 138), y su hermano, Mariano, se suicida horas más tarde luego de ser obligado a darle el tiro de gracia; Clarita, sobrina de Elsa, y su novio, Antonio, se suicidan juntos tirándose a un pozo de agua para cerrar así la historia de un amor imposibilitado por la diferencia de clase pero hecho realidad por la coincidencia de la burda manera de hablar de ambos (“una abrupta retahíla de sonidos oscuros y vocablos desfigurados que parecían negados para la dulzura y para el murmullo cariñoso y apacible, pero en los que latía [...] una capacidad de amor tan apasionado” [2000: 160]).¹⁹⁴ Pero hay dos muertes que se presentan como cruciales para la subjetividad de Elsa. Se trata del trágico accidente de sus sobrinas nietas Laura y Julia, cuya causa Elsa conoce tardíamente, debido a la misteriosa decisión de Magdalena de postergar el envío de una carta, y dársela personalmente. Las dos hermanas incestuosas y lesbianas (“elegantes, bonitas, lesbianas e incestuosas —dijo [Genaro] con verdadera y muy mundana admiración—. Da gusto verlas” [2000: 197]), se suicidan abrazadas adentro del auto de una de ellas. La revelación acerca de la naturaleza de ese “amor del que Magdalena jamás había hablado o escrito, en el que nunca había querido pensar” (2000: 199) coloca a Elsa frente al espejo de su subjetividad, marcada a fuego por el amor hacia Cari, la hija de la criada de la familia Medina, quien perdiera la vida a los 17 años y quien regresa, junto con los otros, para mostrar a Elsa que el origen de su interminable búsqueda de aventuras radica en el repudio de ese primer amor, también lesbiano, revelación que impone un súbito y melodramático cambio de tono en la narración, y en el que se manifiesta plenamente la estilización camp de toda la novela.¹⁹⁵

descubrimientos de la medicina, podrían curar a Javier Medina Hidalgo de los efectos de su forzada traición a un talento digno de Rimbaud” [Mendicutti 2000: 127]).

¹⁹⁴ Otras muertes narradas en la novela son las del artista travestido Pelayo Galván, sobrino de Elsa, quien muere de sida en 1994; la de la niña Cari, hija de la criada de los Medina, quien muere atragantada con una ciruela, y la de Bonifacio, primo de Elsa, quien es ajusticiado en 1944 por otros estraperlistas por su “dadivosidad con los pobres” (Mendicutti 2000: 173) al facilitarles penicilina en una época en que la supervivencia a la tuberculosis dependía de la pertenencia de clase.

¹⁹⁵ Más adelante nos detendremos sobre la relación entre la literatura de Mendicutti y la parodia camp (ver en este mismo capítulo el apartado 3.1. “La interfecundación de géneros literarios. El camp como punto de encuentro”). En este caso, la exacerbación melodramática que se registra en el diálogo entre Elsa y Cari nos remite a una de las características más singularizadas de la estética que se considera camp: la convivencia entre la identificación emocional y el distanciamiento paródico (Kleinhans 1994: 159-160).

Llevo toda mi vida viéndote —dijo Elsa, temblorosa, y sólo ella podía comprender hasta qué extremo decía la verdad.
 —El señorito Genaro también me ha dicho que vas a necesitarme.
 —Llevo necesitándote toda mi vida (2000: 113).

Lo que esta saga familiar deja en claro es que, desde la óptica propuesta por Mendicutti, hay una continuidad aparentemente irremediable en la historia reciente de España entre la disidencia sexual y la disidencia política, conclusión que es posible derivar de la yuxtaposición aparentemente aleatoria de los destinos trágicos (y *besados* por Vladimir) expuestos en la novela. Como demostraremos en el análisis de *El palomo cojo*, la indisolubilidad entre ambos tipos de subversión, en el seno de clanes familiares estrictamente conservadores o de identidades situadas en el marco de la moral burguesa y política hegemónicas, permite dar cuenta de una manera novedosa y hasta ahora no subrayada por los estudios críticos dedicados a la obra de Mendicutti de una memoria disidente o *contramemoria* que interactúa, oponiéndose o desenmascarándola, con la memoria colectiva, especialmente puesta en cuestión, como se viera en el Capítulo 2, en el discurso literario, académico y en los medios de comunicación, durante la década del noventa.

5.3. *El palomo cojo*. El nacimiento de la conciencia abyecta en el marco de la recuperación de la memoria colectiva

La novela que en 1991 llevaría a Mendicutti hacia el reconocimiento más extendido de su obra¹⁹⁶ y en la que volcaría un importante contenido autobiográfico, se inicia precisamente con un epígrafe del poeta griego Giorgos Seferis, que dice: “Allí donde toques la memoria duele”¹⁹⁷ (Mendicutti 2001: 9).¹⁹⁸ La alusión a la corporeidad en el

¹⁹⁶ La novela apareció en mayo de 1991, en la colección *Andanzas* de la Editorial Tusquets, y ese mismo año es reeditada dos veces más. En 1994 y 1995 aparecen una cuarta y quinta edición. En 1995 es traducida al francés para la editorial de Christian Bourgeois en París (quien hubiera editado la obra de Copi) y en 1998 se traduce al portugués para la editorial Record de Río de Janeiro. En 1994, el relativo éxito de la novela impulsa a Jaime de Armiñán a escribir un guión para adaptarla al cine. La película, producida por Luis Méndez, ve la luz en octubre de 1995 (Jurado Morales 2012: 526).

¹⁹⁷ Otro epígrafe que abre la novela corresponde a *Ana Karenina* de León Tolstoi: “Todas las familias dichosas se parecen, y las desgraciadas lo son cada una a su manera” (Mendicutti 2001: 9).

¹⁹⁸ En adelante, las citas de esta novela se indicarán solo con el número de página, de acuerdo con la edición de *El palomo cojo* por Tusquets, en la colección Fábulas, del año 2001.

verbo *doler*, la posibilidad de adjudicar su acción tanto al acto de recordar como a los recuerdos mismos (como efectivamente encarnados en el sujeto), así como su relación con el proceso activo de acordarse, por un lado, y el recuerdo o la memoria como procesos pasivos que el sujeto no domina pero que *padece*, por el otro (la palabra memoria tiene, en efecto, toda esa riqueza y ambigüedades semánticas),¹⁹⁹ nos invitan a referirnos nuevamente a la problemática de la memoria entendida materialmente como encarnación, pero también como hecho simbólico y cultural. La distinción preocupaba, como vimos en el Capítulo 3, a Jan Assmann, quien se esforzó por atravesar el límite corporal y afectivo acerca del cual insistían Nietzsche y Halbwachs para llamar la atención sobre la condición simbólica y cohesiva (en términos culturales) de la memoria en su dimensión colectiva y cultural. La mención al dolor y la elección precisamente de Seferis,²⁰⁰ en la antesala de una novela que se encargará precisamente de la tarea de reconstrucción memorialística, aglutina las dos instancias fundamentales que el relato cruzará una y otra vez: el cuerpo (y ligados a él lo sexual y todo aquello atribuible a lo personal) y lo histórico (donde se inserta lo político). La memoria individual, enterrada, silenciada, reprimida —por tratarse de una subjetividad abyecta— frente a la memoria colectiva, normativa, cohesiva pero, en tanto forma cultural de amplio alcance, conformada también, como dijera Assmann, por aquello que se expulsa y se reprime (Assmann 2008b: 47), se anudan en *El palomo cojo* siguiendo el ritmo del despertar sexual, tan singular y único como podía ser el descubrimiento de la homosexualidad en el contexto de la burguesía andaluza de los años cincuenta.

Como en otros relatos de Eduardo Mendicutti, *El palomo cojo* se centra exclusivamente en la infancia. Este periodo, que habría constituido para el autor una época particularmente dolorosa,²⁰¹ había sido objeto de su primer novela, *Cenizas*

¹⁹⁹ Ver al respecto las alusiones a Paul Ricoeur (2004) en el Capítulo 3, apartado 3.1. “*La relación con los allegados* en la problemática memoria colectiva/memoria personal según Paul Ricoeur”.

²⁰⁰ Giorgios Stylianos Seferiadis (1900-1971) fue el primer poeta griego (aunque de origen turco) que obtuviera el Premio Nobel de Literatura (en 1963). Además de diplomático en el exterior, fue un aguerrido defensor de la democracia y opositor activo de la dictadura en Grecia (iniciada en 1967 con el golpe militar de Geórgios Papadópoulos).

²⁰¹ Al respecto, José Jurado Morales cita las siguientes declaraciones de Mendicutti en una entrevista publicada en *El Mundo* en 1991: “Jamás reconoceré en la infancia un refugio. Mi infancia, al menos, no me consuela de nada. Si yo alguna vez en mi vida he sufrido ha sido en la infancia y no en la adolescencia como dicen muchos, quizá porque soy un caso de precocidad. El caso es que todo el dolor

(1974) y reaparecería en la recopilación de cuentos publicada en 1995 bajo el título *Fuego de marzo*, así como también en 2002 en la novela *El ángel descuidado* (bastante original esta última por el hecho de narrar el primer amor homosexual entre adolescentes). Las huellas autobiográficas de *El palomo cojo* han sido no solamente confirmadas por Mendicutti en diversas entrevistas sino que se observan en la elección del espacio donde se desarrollará la trama: una antigua casona de bodegueros ubicada en Sanlúcar de Barrameda, un pueblo costero de Andalucía.²⁰² Como veremos en apartados subsiguientes, la novela interfecunda tres géneros novelísticos (novela autobiográfica, memorias y *Bildungsroman*) y los combina, a su vez, con elementos claramente inscriptos en la tradición gótica. Haremos, en principio, un recorrido argumental en el que se proporcionarán claves para interpretar *El palomo cojo* como un relato *queer* encargado de dar cuenta del nacimiento de la conciencia abyecta en el marco de la novela contemporánea sobre la Guerra Civil y la posguerra.

La novela se estructura en tres partes (una para cada mes del verano: “Junio”, “Julio” y “Agosto”) y distribuye en ellas dieciocho capítulos (seis para cada parte). La historia ocupa un lapso temporal acotado: son los tres meses del verano de 1958 en que Felipe Jesús Guillermo Calderón Bonasera Lebert²⁰³ (en adelante, Felipe) convalece de una enfermedad no especificada²⁰⁴ en la casa de sus abuelos maternos, andaluces bodegueros y representantes de un importante sector social y económico venido a menos durante la posguerra (Jurado Morales 2012: 536). La novela no especifica cuál

se concentró en mi infancia, sin que pueda culpar a nadie de mi familia, que era una familia estupenda. De adolescente, yo ya tenía todo sufrido. Era una cuestión de piel, de captar mucho a cada instante” (Mendicutti en Jurado Morales 2012: 531. La entrevista fue realizada por E. Huelbes y publicada bajo el título “La historia de *El palomo cojo*” en *La Esfera de El Mundo*, el domingo 28 de abril de 1991).

²⁰² En la misma entrevista mencionada en la nota 201, Mendicutti refiere: “la casa de mis abuelos, en la que nunca viví aunque sí visité a menudo, me fascinaba. En realidad, lo que le pasa a este niño en la casa de sus abuelos es lo que yo sospechaba que ocurría en la de los míos. Ha sido magnífico poder escribirlo, al cabo de los años. Yo soy incapaz de fantasear los escenarios, lo demás me lo puedo inventar todo. Por eso el escenario de mi novela es real. Necesito que el escenario sea real, y además nombrarlo por su nombre auténtico, para poder apoyar en él mis historias. Por eso aparecen toponimias de Cádiz como el Barrio Alto, los paseos, etc.” (Mendicutti en Jurado Morales 2012: 545). De hecho, la película que en 1995 rodara Jaime Armíñán en base a la novela y que se titulara también *El palomo cojo* está ambientada en la casa real de los abuelos de Mendicutti, hoy convertida en un lujoso hotel.

²⁰³ En rigor, el nombre del niño, como el descendiente de una familia con orígenes nobles, se compone de tres nombres y ocho apellidos: “Yo me llamo Felipe Jesús Guillermo (por mi abuelo, que era mi padrino) Bonasera Calderón Hidalgo Ríos Núñez de Arboleya (apellido compuesto) Lebert Aramburu Gutiérrez” (239).

²⁰⁴ Posiblemente tuberculosis, una enfermedad habitual durante la posguerra y extendida entre todas las clases sociales.

es el momento histórico de la enunciación, pero el lector entiende perfectamente que se trata de una época lo suficientemente distante en el tiempo como para que el narrador tomara perspectiva y lograra una mirada irónica hacia su propio pasado. La memoria del narrador (el propio Felipe ubicado en algún punto de su vida adulta) se circunscribe a esos tres meses e incluye episodios analépticos en los que aparece un pasado no demasiado lejano en el que él mismo participa o bien referido a otros (hechos protagonizados, por ejemplo, por alguno de sus tíos, sus padres o sus abuelos). Durante ese lapso, Felipe atraviesa la instancia más importante y decisiva de su vida: el despertar del deseo homoerótico, que ocurre a partir de sus experiencias con un grupo de adultos bastante excéntrico (que él denomina “los bichos raros” de la familia [211])²⁰⁵ compuesto por Mary, una de las criadas de la casa, muchacha de comportamientos libertinos y de lenguaje soez; la tía Victoria, hermana de su abuelo, y rapsoda autoexiliada que regresa, acompañada de su secretario y amante de turno Luiyi, porque está quedándose sin dinero, y el tío Ramón, hermano menor de la madre de Felipe, bisexual y trotamundos, quien aparece inesperadamente en casa perseguido por la policía franquista. El punto de tensión máxima en el desarrollo de la trama se ubica en el capítulo cuarto de la tercera parte (“Los bichos raros”) en el que los personajes mencionados se reúnen en secreto, de madrugada, en el salón más importante de la casa para oír poemas de Federico García Lorca recitados por Victoria. Mientras la rapsoda experimenta uno de sus habituales éxtasis artísticos,²⁰⁶ Ramón manosea a Mary en el sofá, y el orgasmo de la criada se yuxtapone sarcásticamente con las imágenes gitanas del poeta granadino: “apretó la boca y puso cara de susto, como si acabase de cometer un sacrilegio con aquel gritito mientras tía Victoria, llena de trance, no encontraba la forma de quitarse de encima la pena de los gitanos” (211). Felipe descubre en Mary una sortija de rubí perteneciente a Victoria y cierra el episodio con sus gritos delatores, movidos en verdad por celos amorosos.²⁰⁷ El equilibrio se romperá definitivamente (Mary es despedida, Ramón vuelve a partir y Victoria se encierra por días enteros en su cuarto), pero Felipe ya ha aprendido algo

²⁰⁵ De hecho así se titula el capítulo cuarto de la tercera parte.

²⁰⁶ “Veía a tía Victoria peleándose con el trance, que iba a dejarla destrozada por la de retorcimientos que le obligaba a hacer” (210).

²⁰⁷ “Porque la Mary me había engañado y porque tío Ramón se dejara manosear por una criada” (213).

respecto de su lugar en el mundo que será irreversible, y que a pesar de la inocencia con que lo enuncia debe leerse como una instancia fundamental de aprendizaje: “era mucho mejor, más divertido y más emocionante, estar con los bichos raros. Así que no tenía que darme vergüenza cuando se me ocurría que de mayor iba a ser un bicho raro” (212).

Al grupo de adultos mentores se suma la presencia esquiva y misteriosa de otro tío del pequeño, Ricardo, hermano menor de la abuela de Felipe, cuya única ocupación consiste en criar palomas, pasear por la playa de Valdelagrana y deambular despierto por las noches. Pero no son solamente estos los únicos sujetos excéntricos que rodean y acompañan al niño en su paso a la primera adolescencia, marcándolo de una manera peculiar y particularmente cargada de humor y desparpajo. En rigor, todos los adultos retratados en la novela (a veces con pocas pero concisas pinceladas, como el manicura y maricón Cigala, que ya había figurado en la obra de Mendicutti²⁰⁸ o la ultrafranquista tía Blanca, hermana de su madre) poseen cualidades que los singularizan de un modo que, si bien se acerca al estereotipo y al grotesco, descubre una realidad que condice con la idea de una normalidad imposible subyacente a la obra más amplia de este autor. Incluso en los extremos de la adecuación ideológica y actitudinal, conforme a los valores de religiosidad, nacionalismo, reverencia hacia el poder político y respeto a los roles de género que predicaba la moral patriarcal franquista, nos encontramos con personajes que rayan lo bizarro, como el padre Gerardo, maestro de Felipe, quien enseña a los niños en el colegio a sufrir en carne propia los martirios del santoral católico, o la tía Blanca, que reverencia con igual éxtasis tanto el Valle de los Caídos como El Pardo o al Papa Pío XII (Jurado Morales 2012: 18). El caso de la bisabuela Carmen (madre del abuelo de Felipe) y el de Caridad, la criada más antigua, merecen un detenimiento aparte. En el relato, la respetable anciana agoniza y recibe, conforme al protocolo de las familias distinguidas, un reguero de visitas estrictamente administradas por una de las criadas.²⁰⁹ Durante el último tramo de su agonía, Carmen

²⁰⁸ Aparece como personaje secundario, por ejemplo, en *Última conversación* de 1984, y protagonizaría en 2008 la novela *Ganas de hablar*.

²⁰⁹ Al respecto, el narrador refiere: “Por raro que parezca, las amistades de la familia no habían terminado por aburrirse y las citas con Carmen Lebert se habían convertido en el pueblo en una tradición muy distinguida, que al menos las señoras de familia bien, no podían dejar de cumplir regularmente” (32). Cuando enferma, Carmen dice no reconocer a nadie y, Adoración, la criada a cargo

inquieta a la familia contando a gritos, “e incluyendo viejísimas canciones verdusconas” (33), antiguas aventuras amorosas que habría tenido de joven con “una cuadrilla entera de bandoleros” en Sierra Morena (32). El desenlace final ocurre cuando Mary le pone frente a los ojos una revista de hombres desnudos (propiedad de Luiyi). Felipe, con inocencia, describe la escena: “Y la bisabuela Carmen chilló. ¡Que si chilló! Y se puso a temblar, pero no de sofocación o descompostura. A mí me pareció que temblaba de contento” (155). Si la historia de Carmen Lebert pone en escena la relación de continuidad entre respetabilidad y desenfado sexual, resquebrajando la apariencia moral y monolítica de una clase, la burguesía acomodada, y de su vínculo con el sistema franquista²¹⁰ (no debe olvidarse tampoco que Carmen chillaba cuando Victoria insultaba a Franco), los achaques de la otra anciana, en el extremo social opuesto, emergen como símbolo de la decadencia familiar, por un lado, y en metáfora de lo invisible, es decir, de aquello que nadie se atreve a nombrar porque constituye, como los bandoleros de Carmen, la porción abyecta que, como se viera durante el Capítulo 4 de esta investigación,²¹¹ nutre y constituye, al tiempo que se erige en amenaza, la mismidad de los comportamientos y las identidades *normales*. La anciana criada dice sufrir de ataques de invisibilidad: “ya no sólo había perdido por completo el perfil derecho, sino que estaba empezando a perder también el izquierdo y andaba por toda la casa dando trompicones” (135). La mirada inocente de Felipe no desmiente ni adjudica a razones demenciales los inventos de la mujer. Como en todas sus referencias a hechos y discursos de adultos, el narrador, en su calidad de memorialista, se limita a reproducirlos, fiel testigo de sus irreverencias. Caridad perdió también “sus bajos” (135) y andaba con los brazos vendados porque “se le soltaban cada dos por tres” (135). Así como Victoria se ve obligada a vender sus joyas,²¹² Blanca se muda al Barrio Bajo porque se casa con un constructor sin categoría social²¹³ y el negocio

de su cuidado impide su entrada, lo que provoca que las mujeres se junten en el descansillo que acaba convirtiéndose “en una verdadera salita de estar, unas tertulias muy entretenidas” (33).

²¹⁰ La perversidad sexual de la clase poderosa será también un tema denunciado por Rosa Regàs en *Luna lunera*.

²¹¹ Ver específicamente en el Capítulo 4 el apartado 4.2.1.1.. “El sitio para lo abyecto. La melancolía de género según Butler”.

²¹² “A mí me daba rabia pensar que tía Victoria estuviese tan pobre” (128).

²¹³ “No distinguía si estaba arrepentida o no de haberse casado con Paco Galván, constructor de los primeros bloques de pisos baratos” (38).

familiar no alcanza para sostener el estilo de vida y las costumbres de antaño,²¹⁴ las anomalías de Caridad condicen con ese universo en vías de extinción. Con todo, la metáfora sexual emerge para clausurar con un último sentido cualquier otro registro semántico y promoviendo así el carácter *neomoderno* de esta peculiar novela: en definitiva, la invisibilidad de Caridad es sólo comparable a los sentimientos del niño, a medida que se descubre en relación con los otros: “a lo mejor me estaba pasando algo parecido a lo que le pasaba a la tata Caridad, que me estaba haciendo invisible” (160).

Como se ha visto, el humor es un componente central en la producción literaria de Mendicutti. La representación del habla popular de la Andalucía profunda, que adquiere en Mary un desarrollo admirable, no apunta, por fortuna, al registro costumbrista con que podría caracterizarse el estereotipo de la mujer resuelta e insolente tan caro por ejemplo al cine comercial en el que el acento puesto sobre lo andaluz especialmente durante el periodo franquista indicaba la preponderancia de esta región en la construcción comodificada de una españolidad para exportar, sino que constituye un elemento imprescindible en la conformación de la subjetividad de Felipe, marcada no solamente por experiencias vitales y sexuales, sino también modelada por esa oralidad periférica. En este sentido, la novela de Mendicutti se conecta de un modo bastante original con la tradición más reciente de recuperación de la oralidad en la narrativa española, la cual reseñáramos en el Capítulo 2,²¹⁵ y que tiene un especial desarrollo dentro de la corriente memorialística, aunque con usos ‘testimoniales’ diferentes de la funcionalidad formativa que adquiere la voz hablada en esta novela en particular. Mary es la persona que más horas pasa con la criatura. Las apreciaciones y los juicios de valor de la criada acerca de los otros miembros de la familia, de los hombres, las mujeres y del sexo calan profundamente en Felipe, dando cuenta de un tipo de vínculo habitual entre las clases altas (los niños de hecho estaban la mayor parte del tiempo a cargo del servicio doméstico) pero también sustituyendo con profunda ironía la función de la voz materna como primera promotora de subjetividad. La maldición de Mary al final de la novela, reproducida de manera tal que

²¹⁴ “Trataban de explicarle en vano [a Victoria] que el negocio ya no era lo que había sido” (30-31).

²¹⁵ Ver en el Capítulo 2 el apartado 2.2.1.2.1. “Oralidad en la novela memorialística del último entresiglos”.

el lector llega a *oír* su voz y acento andaluces,²¹⁶ aparece simbólica y performativamente como un rito o acto de habla iniciático y preludio del fin del desarrollo del niño. Pero también funciona como registro de las voces de los otros, los marginalizados y cuya presencia fuera crucial para la conformación de las identidades burguesas.²¹⁷ Así, antes en la novela, Felipe reconoce de modo escamoteado su condición homosexual gracias a las descripciones que Mary realiza con soltura acerca de los palomos cojos:

Una tarde, poco antes de aquel verano que pasé convaleciente y medio tarumba por culpa de la destemplanza y de las cosas que me pasaron en casa de mis abuelos, me fijé en una paloma que se paseaba, con un movimiento raro y como melindroso, por el pretil de la azotea y no sé por qué —a lo mejor porque había hecho uno de aquellos días nublados que ya de chinarri, como decía la Mary, me ponían medio mustio —en seguida pensé que era una paloma tristona y solitaria y que lo estaba pasando mal. Cosas así se me ocurrían a mí de vez en cuando. Desde aquella tarde, empecé a ver aquella paloma casi todos los días que íbamos a casa de mis abuelos, y en cuanto pude se la señalé a la Mary. Ella se rió de mis ocurrencias y me explicó después, dándose muchos aires de enterada, que no era una paloma sino palomo y que lo único que le pasaba era que había salido cojo y que ya sabía yo lo que se decía de los palomos rengos. La Mary dijo que era una lástima, porque era un palomo bonito, pintado de negro, o sea zarandalí, y además zumbón, con aquel buche pequeño y alto que le daba un aire un poquito litri y peripuesto. Nadie tenía la culpa de que cojease y no le hicieran tilín las palomas.

—Uno menos para traer palomas al mundo —dijo la Mary—, con lo jartibles que son.

No sé por qué yo me acordé de pronto de cuando tuve que probarme el traje de primera comunión, que hice de marinero y de pantalón largo, y el sastre, al probarme la primera vez, dijo uy este niño tiene una pierna más corta que la otra, y era verdad porque el perril izquierdo se me quedaba un poco respingón (26-27).

²¹⁶ “Chivato, cochambroso, malasangre, maricón. Así te zurzan el ojo del culo con una sogá embadurnada de alquitrán. Y que se te encaje en las tripas un retortijón que te las deje como el escobón de desatascar el váter. Que se te engoñipe hasta la saliva que tragues, que se te llene la boca de gargajos y la lengua de ronchas, que por los dientes se te meta moho y por el ombligo te salga pus. Y que por la leche que mamé, niño, pichapuerca, no encuentre en tu vida ni una sola gachí que te ponga duro el bienmesabe, que con las hembras se te quede lacio como una bicha en invierno, y que hasta con los hombres se te ponga chiquitujo, seco y pellejón, y si alguna vez, por los cuernos del demonio, se te pusiera en forma de alfajor, que te entre una bulla tan grandísima que se te salga el gusto antes de catar, que tengas que aviarte haciéndoles gallordas a los barrenderos por una perra chica, y que te apedreen por cacorro, asqueroso y mamonazo” (227).

²¹⁷ En *Luna lunera*, como veremos, las mujeres de la cocina tienen un protagonismo importante en el desarrollo de la subjetividad de los cuatro niños, nietos de un poderoso burgués catalán.

La resignificación positiva que la novela lleva a cabo del insulto (en la jerga popular, el *palomo cojo* es, despectivamente, el *maricón*) supone un proceso de *agenciamiento* cuyo impulso transgresor debe leerse en relación con los discursos que hacia la década del noventa empezaban a reescribir la memoria colectiva española. Como se ha visto a lo largo del Capítulo 1 y el Capítulo 2, el reingreso de España a la democracia abre posibilidades inéditas, especialmente en la novela, de *contar* la propia experiencia, de apelar a un sujeto que intenta revérseles con el pasado sin escamotear aspectos de la intimidad que antes de la libertad de prensa aparecían velados bajo transformaciones experimentalistas, reducidos a estereotipos o simplemente censurados. La profusión del discurso autobiográfico y, junto con él, del género memorialístico, marcaron en los años ochenta, hasta entrados los noventa, la literatura española, que reencontró a su vez, en su vertiente posmoderno realista o neomoderna, una instancia subjetiva lo suficientemente fuerte y entera como para transfigurar en clave literaria el pasado y reconocer la hipótesis de vigencia de la historia en función de transformarla (Navajas 1996: 28 y Oleza 1993: 117). Si el germen para la rememoración a cargo del discurso literario en función de una memoria colectiva más justa e inclusiva —y que dialoga, por eso, con el discurso político, mediático y académico— aún no había dado sus frutos más significativos, desde los textos fundacionales del memorialismo más subjetivo e íntimo de los años setenta (con ejemplos contundentes como las *Memorias de un niño de derechas* de Francisco Umbral y *El cuarto de atrás* y Carmen Martín Gaité),²¹⁸ tampoco se habían desarrollado relatos que repusieran experiencias tan poco convencionales como las vinculadas a la asunción de la homosexualidad durante el franquismo. *El palomo cojo* alude metafóricamente desde el mismo título a la homosexualidad masculina.²¹⁹ El adjetivo *cojo* y el verbo *cojear*, si bien contienen una carga más humorística que ofensiva, son etiquetas sociales asociadas, en España, a la clase de términos injuriosos o insultantes. Para Judith Butler, quien relevara la teoría de los actos de habla de John Austin (1962) desde la hipótesis de la citacionalidad derrideana como formulación crítica del performativo austiniano, la verdadera fuerza del insulto o de la injuria reside no en la

²¹⁸ Publicadas respectivamente en 1972 y 1978.

²¹⁹ Es interesante notar que en 1993 Severio Sarduy haría algo parecido con su novela *Pájaros en la playa*, editada también por Tusquets. El término *pájaro* alude, en Cuba, a la condición homosexual.

voluntad soberana de un sujeto capaz de *hacer* una cosa al enunciarla, sino en la *cita* como espacio de la referencia a un significado ya dicho y reconocido en su legitimidad por múltiples repeticiones anteriores —citacionalidad que, no obstante, aparece disimulada bajo el poder de un sujeto o un colectivo que efectivamente está injuriando (Butler 1997: 51).²²⁰ En esta novela, como quedó expuesto, la leve cojera del personaje (más temida que real) queda relacionada con la presencia en la ficción de un palomo diferente al resto de las aves que cría y protege el tío Ricardo (un personaje, además, considerado *raro* por la estricta moral familiar).²²¹ La explicación socarrona que la sirvienta proporciona sobre la cojera del palomo es seguida por la narración de la escena en que Felipe visita a un sastre y éste comprueba que tiene una pierna más corta que la otra. El narrador se encarga de hacernos saber que no tiene muy en claro la razón de estas asociaciones, y esta ingenuidad (que también se pone en juego en relación con el adjetivo *raro*) es un rasgo que se sostiene a lo largo de todo el relato y que posibilita el efecto conmovedor de la escena que cierra la novela, en la que Felipe se encuentra a solas con el ave, a quien Victoria, por otro lado, había apodado Visconti (en homenaje al director de cine). En el cierre de la novela, Felipe observa el palomo que sorpresivamente irrumpe en su habitación y piensa en sus tres nombres y ocho apellidos, signo de la posición social de su familia, en contraste con el único nombre de Visconti: “Cuando te sientas solo, vienes y te presto los apellidos que más te gusten” (239), dice el niño, para luego ver cómo el ave reanuda el vuelo en un gesto que su inocencia descifra como desdeñoso. El narrador agrega: “Entonces me di cuenta de

²²⁰ En rigor, Butler afirma, en el Capítulo 1 de su libro *Excitable speech. A politics of the performative* que “If a performative provisionally succeeds (and I will suggest that “success” is always and only provisional), then it is not because an intention successfully governs the action of speech, but only because that action echoes prior actions, and *accumulates de force of authority through the repetition or citation of a prior and authoritative set of practices*. (...) What this means, then, is that a performative “works” to the extent that *it draws on and covers over* the constitutive conventions by which it is mobilized. In this sense, no term or statement can function performatively without the accumulating and dissimulating historicity of force (1997: 51).

²²¹ “Rarito había sido tío Ricardo cuando era niño, y ya se veía cómo había terminado el pobre” (129), dice el narrador al reflexionar sobre este adjetivo. Antes, en la primera descripción del hijo menor de su bisabuela, nos hace saber: “Tío Ricardo estuvo siempre como una cabra, pero llevaba todas sus manías con mucha dignidad y desenvoltura. Sólo salía de noche de sus habitaciones del piso bajo, siempre llevaba el pijama puesto y nunca comprendía cómo los demás podían hacer tantas cosas seguidas sin aturrullarse. Él tenía que hacerlo todo con una grandísima parsimonia, de manera que se le echaba el tiempo encima y no había forma de que viviese al ritmo de todo el mundo. Así que, por ejemplo, desayunaba a las siete de la tarde, almorzaba —con un poco de suerte— a media noche, tocaba la campanilla pidiendo la merienda justo en el amanecer y cenaba rayando el mediodía” (24-25).

verdad de lo solo que me había quedado, y de que seguramente me tocaba ser una de esas personas que andan solitarias por el mundo” (240). Si el cierre de esta novela agrupa al niño con la figura que representa el estigma social asignado a su deseo, lo hace de manera tal que el término *palomo cojo* queda resignificado como la seña de identidad de un sujeto particular, históricamente determinado, y acerca del cual *es posible* también narrar una historia, o reconstruir su memoria, tan valiosa y elocuente como la memoria de los que perdieron la guerra o de los que nacidos en el seno de familias que apoyaban el franquismo contaron, ya adultos, el proceso de su disidencia y oposición al régimen. Retomando las reflexiones de Butler en torno a la performatividad, este acto de resignificación puede leerse en el registro de la citacionalidad, pero no ya como una repetición más del performativo sino como un desvío de sentido que requiere de la agencia del sujeto. Si, como afirma Butler, el acto de ubicar la responsabilidad en el sujeto, poniéndolo como origen de la injuria, lo que hace en definitiva es disimular la historicidad discursiva del poder, o de la citacionalidad como causa de ese poder, ¿cómo debería leerse entonces la acción de un sujeto de instalarse como autor de una resignificación positiva de esa injuria, nombrándose a sí mismo y a su propia historia mediante ese término injurioso? Quizás deberíamos pensar que una de las posibilidades del discurso literario encargado de representar la alteridad social es justamente desafectar la historicidad negativa de las identidades lingüísticas con que a lo largo del tiempo esa diferencia ha sido descalificada e invisibilizada.

5.3.1. La interfecundación de géneros literarios. El camp como punto de encuentro

Como se ha dicho, *El palomo cojo* conforma una novela híbrida en la que conviven distintos géneros o modalidades narrativas. Es aceptada como un hecho la relación de continuidad (e incluso, en muchos casos, de identidad) que tienen el *Bildungsroman* y la autobiografía o la novela autobiográfica (Cf. Rodríguez Fontela 1996 y Kushigian 1987), géneros que se anudan también en la novela de Mendicutti, y que se interfecundan, a su vez, con las memorias y con el modo gótico. El desarrollo de una conciencia y de un tipo particular de subjetividad, para lo cual interceden experiencias,

pruebas y mentores, produce un texto a medio camino entre la autobiografía y la novela de formación. En relación con las memorias, es inevitable comparar (y contrastar) el texto de Mendicutti con la tradición bastante consolidada de las memorias de guerra y de posguerra que tuvieron como importantes representantes a Rafael Alberti, Francisco Umbral o a Carmen Martín Gaité y a Josefina Aldecoa y que más adelante continuaría, por ejemplo, en la misma línea, Eduardo Haro Tecglen.²²² Asimismo, la composición del ambiente (la casona, el calor agobiante, la presencia del olor, el miedo, el despertar sexual, etc.) contribuyen a hacer de esta novela un buen ejemplo de relato gótico (más adelante nos abocaremos específicamente al análisis de los elementos góticos en *El palomo cojo*),²²³ con sus particularidades inevitablemente ligadas a la conciencia de género sexual que subyace y da forma al texto, efectuando transgresiones, además, sobre los aspectos consolidados de los otros géneros literarios mencionados.. Ahora bien, el *continuum* narrativo, que en los apartados que siguen nos ocuparemos de abordar por separado o de *disseccionar* (en función de observar el modo en que contribuyen a ampliar o revisar el discurso de la memoria colectiva), cristaliza en un espacio de enunciación y de percepción que, como en las otras novelas de Mendicutti, abreva y se configura en un tipo de sensibilidad específicamente asociada a la *percepción gay* y en la que la parodia y la resignificación constituyen elementos nucleares. Nos referimos a la sensibilidad camp, cuyo desarrollo en la España postransicional tuvo, a nuestro parecer, en Eduardo Mendicutti y en Pedro Almodóvar sus más acabados cultivadores.

En el Capítulo 1 hicimos referencia a las consideraciones de Andreas Huyssen acerca del posmodernismo y de su ubicación inaugural en la vanguardia estadounidense de los sesenta (que importara el proyecto de las vanguardias

²²² Ya ha sido mencionado, pero nos referimos a las *La arboleda perdida* de Rafael Alberti, compuesta por dos volúmenes (1977), a *Memorias de un niño de derechas* de Francisco Umbral, y al ensayo *Usos amorosos de la posguerra* de Carmen Martín Gaité. Eduardo Haro Tecglen publicaría en 1996 *El niño republicano*. La actividad memorialístico referencial ha sido muy prolífica desde el regreso de la democracia. Otros ejemplos similares lo brindan *Casi unas memorias* de Dionisio Ridruejo (1982), *Alcancía I y II* de Rosa Chacel (1983), *Recuerdos y olvidos I y II* de Francisco Ayala (1982), *Tiempo de guerras perdidas* de José Manuel Caballero Bonald (1995), *Demasiado pequeño para ganar la guerra* de Juan Ignacio Ferreras (1993) y *Un joven del 36* de Santiago Carrillo (1996) (Bertrand de Muñoz 2000: 496-497).

²²³ Ver en este capítulo el apartado 5.3.4. "El modo gótico en *El palomo cojo*".

históricas, abruptamente extirpadas con la Segunda Guerra Mundial), y a las reflexiones del pensador alemán acerca del modo en que en este periodo cultural se produce una auténtica crítica y superación de la modernidad al plantearse con él las cuestiones acerca de cómo los códigos, imágenes, textos y otros artefactos de las culturas de masas constituyen la subjetividad y de cómo la dicotomía moderna de la separación entre arte alto y cultura de masas puede ser efectivamente desactivada por medio de manifestaciones artísticas y culturales en las que se vuelve problemáticamente sobre los asuntos del sujeto y del *gender* (Huyssen 2004: 244 y 261).²²⁴ En su lectura del camp como expresión acabada del posvanguardismo, José Amícola interpreta la reutilización y la transformación de la cultura de masas en la estética camp (originada en Estados Unidos con el arte pop, pero con antecedentes en las décadas anteriores a los sesenta, durante el periodo clásico del cine de Hollywood) como una crítica de la cultura dominante realizada, paradójicamente, en sus mismos términos (Amícola 2000: 52). El camp aparece, para Amícola, como la manifestación más singular e inasible del último tramo del siglo XX, venida de “los homosexuales”, como grupo marginalizado e invisibilizado, y puesta en los términos de la cultura dominante al servicio del ataque *queer* —es decir, aquel que pone al desnudo los mitos relacionados con las dicotomías occidentales (el sistema binario de los géneros, la heterosexualización del deseo, la división entre arte alto y cultura de masas, etc.)— hacia sus convicciones más arraigadas (2000: 48). Existe una variedad muy amplia de definiciones para lo camp, amplia seguramente como el espectro de manifestaciones artísticas y culturales en las que el fenómeno aparece. Al hablar de un tipo de mirada o de una sensibilidad, y más precisamente, como veremos, de un procedimiento, es prácticamente imposible dejar un registro de los múltiples objetivos y formas que este hecho ha ido tomando. La obra de Mendiuzzi, y específicamente la novela *El palomo cojo*, conforma a su vez un ejemplo muy claro de la parodización camp de los géneros literarios²²⁵ así como de la revalorización positiva de la cultura de masas y de sus códigos (el cine y las novelas populares, principalmente) puestos al servicio de la

²²⁴ Ver en el Capítulo 1 el apartado 1.2. “La perspectiva posmoderna de los estudios críticos en relación con la *nueva narrativa*”.

²²⁵ Recordemos, por ejemplo, la parodia sobre el relato de ascensión místico en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* o la reescritura del código caballeresco en *Los novios búlgaros*.

configuración de una subjetividad abyecta. En este sentido, es importante incluir en la reflexión las particularidades históricas, sociales y culturales de la España franquista, así como la sensibilidad, definitivamente atravesada por los medios y la cultura de masas, de una época como los años noventa, inclinada especialmente hacia la nostalgia y la recuperación memorialística (aspecto que se sumarió en el Capítulo 2 de esta investigación).²²⁶

La primera versión sistematizada de lo camp²²⁷ fue propuesta por Susan Sontag en 1964; a partir de entonces emergería un número importante de estudios que profundizaron sobre la naturaleza ontológica de las manifestaciones camp y que en buena medida tendieron a corregir la postura apolítica que la teórica norteamericana adjudicaba a esta estética. De hecho, para Sontag lo camp se asociaba con una forma del esteticismo, “una manera de mirar el mundo como fenómeno estético” que introduce una actitud neutral, apolítica y no comprometida respecto del contenido (1984 [1964]: 304). El acento del arte camp estaría puesto sobre la superficie como estilo y como artificio, sobre el “ser impropio de las cosas” (1984: 306), aspecto que Sontag evidenciaba en el gusto por el amaneramiento, la teatralidad y lo melodramático, pero entendidos como manifestaciones provenientes de una conciencia seriamente comprometida con la extravagancia (1984: 310), de una sensibilidad “irreprimible, virtualmente incontrolada” (1984: 311) y, como se verá en el análisis posterior, particularmente asociada al gusto homosexual. El vínculo entre el camp y la homosexualidad masculina es prácticamente indispensable, siendo, incluso para Sontag (quien no subrayara lo suficiente la relación entre homosexualidad y camp [Kleinhans 1994: 160-161]), la promoción del sentido estético la vía de integración de los homosexuales en la sociedad, pero teniendo como horizonte, desde su punto de vista, a diferencia de las opiniones de teorizadores posteriores (y de la nuestra), no una transformación de índole social o política sino el valor de lo lúdico como neutralizador ante la indignación de tipo moral (1984: 318). En este sentido, Amícola subraya que las mujeres, en principio, no se presentan como productoras de sentido camp sino que

²²⁶ Ver en el Capítulo 2 el apartado 2.2. “La cultura de la memoria en España durante la década del noventa”.

²²⁷ El origen del término *camp* proviene del verbo francés *se camper* (“plantarse en actitud arrogante, provocativa, ante algo o alguien”) (Amícola 2008: 283). En el *slang* inglés, *camp* es un adjetivo que denota afeminamiento, exageración y homosexualidad.

serían, preferentemente, “el objeto obligado de la representación a través de un espejo distorsionante de la supuesta esencia de lo femenino” (2000: 52). De todas formas, la idea de un mensaje no politizado del camp ha sido desmentida precisamente con sus mismos argumentos: el carácter programático de una estética que se autoproclama *queer* y que emerge en el seno de grupos activistas²²⁸ que redefinen e instauran su valor político y crítico. La yuxtaposición de *queer* y camp permite pensar al segundo como una manifestación perteneciente al discurso *queer* y que reacciona ante la presión heterosexual compulsiva y los códigos enunciativos hegemónicos que delimitan y coartan las posibilidades de definirse como *persona* (Amícola 2000: 50). Dado que la identidad *queer* es performativa, y que para hacerse visible utiliza códigos de significación sociales específicos, la función del camp es, de acuerdo con Moe Meyer, la producción de visibilidad social *queer*: “thus I define camp as the total body of performative practices and strategies used to enact a queer identity, with enactment defined as the production of social visibility” (1994: 4).

La lectura del camp como sistema significativo de las expresiones performativas de las identidades *queer* nos abre la posibilidad de analizar las estrategias paródicas de *El palomo cojo* bajo coordenadas políticas y culturales claramente delimitadas. En efecto, la parodia como arma específica del camp se estaría instalando en el seno de las discusiones sobre la memoria colectiva (en el momento de escritura de *El palomo cojo* todavía en ciernes, dado que la explosión memorialística ocurre verdaderamente unos años más tarde)²²⁹ proponiendo un tipo de repetición (respecto de un modo de construcción del yo y de su memoria —el *Bildungsroman*, la autobiografía y las memorias—, así como de modalidades populares y *menores* —el gótico) con implicaciones ideológicas y críticas de suma importancia. De acuerdo con Moe Meyer, quien incorpora al camp la definición posmoderna de parodia de Linda Hutcheon,²³⁰ la

²²⁸ Moe Meyer refiere en la introducción a *The poetics and politics of camp* que el camp o la parodia *queer* se ha convertido en una estrategia activista de organizaciones como ACT UP y Queer Nation (1994: 1).

²²⁹ Ver en el Capítulo 2 los apartados 2.2. “La cultura de la memoria en España durante la década del noventa” y 2.2.1.2. “Segunda fase literaria: desde los noventa en adelante. Generación de los nietos de la Guerra Civil. La memoria como patrimonio”.

²³⁰ Recordemos que para Linda Hutcheon, quien culminara el proceso de independización de la parodia respecto del efecto cómico y de la sátira (iniciado en el formalismo ruso por Víktor Shklovski y Iuri Tiniánov) (Amícola 2000: 108-110), la parodia como procedimiento efectúa una recontextualización del texto primario en cuya repetición aparece una diferencia crítica, y que contiene además una función

parodia es el proceso por el cual las identidades marginalizadas y privadas de derechos avanzan sobre sus intereses incorporando al discurso códigos de significación alternativos que se anudan a las estructuras de significación preexistentes. Dado que el aparato de la representación es controlado por el orden (heteronormativo) dominante, sin el proceso de la parodia las subjetividades abyectas no tendrían acceso a la representación; por lo tanto, el camp, entendido como parodia *queer*, constituye el único proceso mediante el cual lo *queer* puede acceder a la visibilidad social (1994: 9). El proceso de la parodia expone las relaciones asimétricas entre un orden dominante, y poseedor del *original*, y una alteridad que sólo cuenta con la alternativa paródica. Esta dicotomía expresa tensiones y relaciones de poder, en virtud de que es precisamente el orden dominante el que define e instauro códigos de significación genuinos y a partir de los cuales se establece la producción del *valor* como prerrogativa de ese orden. Por eso, para Meyer el encabalgamiento de la parodia sobre el monopolio del orden dominante respecto de la autoridad de la significación produce en el camp el efecto simultáneo de una transgresión y una invocación del espectro de la ideología dominante, situación que en muchos casos puede llevar a creer que el camp estaría precisamente reforzando ese orden (1994: 9). En la tensión entre el original y la copia, José Amícola también encuentra un sesgo político importante, en virtud de que la nueva estética camp expresa una forma de continuidad con el pasado y la tradición, en cuya intertextualidad (respecto de otros discursos codificados o de actitudes sociales también codificadas) coloca una mirada que obliga al espectador a problematizar los fundamentos de las certezas heterocentradas (2000: 53).

En *El palomo cojo* encontramos —permítasenos la división— dos niveles de camp: uno argumental y otro procedimental. En el nivel argumental vemos cómo la composición de los espacios replica el ambiente preferido de los relatos góticos (que más adelante especificaremos) y cómo desfilan a lo largo de las páginas objetos,

hermenéutica con implicaciones tanto culturales como ideológicas. En un contexto de lectura posmoderno, Hutcheon explica la tradicional denigración de la parodia (como forma de naturaleza derivativa o dependiente) como una valoración articulada en el seno de un discurso dominante que encuentra valor únicamente en el *original*. En la parodia Hutcheon encuentra, contra el prejuicio romántico de la singularidad, una revalorización del proceso de la producción textual (Hutcheon 1985: 2-7).

intereses y amaneramientos propios de una sensibilidad que, como el camp, explota y recicla el *kitsch* de la cultura de masas (Amícola 2000: 51-52 y Kleinhans 1994). En lo procedimental, el camp emerge como espacio apto para la parodia de estructuras significativas ligadas a géneros literarios consolidados por una tradición doblemente hegemónica: por masculina y por heterosexual. Antes de abordar con detenimiento cada una de estas transgresiones, enfocaremos la atención sobre algunos de los múltiples guiños culturales que resignifican, por un lado, la tendencia capitalista hacia la nostalgia en el último fin de siglo y, por el otro, las asignaciones aparentemente estables de roles y atributos de género de acuerdo con el sistema de significación binario. En estos objetos, actitudes y gestualidades encontramos un espacio fecundo para la promoción de un tipo de memoria que abarca lugares comunes pertenecientes a los marcos sociales y compartidos de la memoria que describiera Maurice Halbwachs, pero que los transforma, en la reiteración, en función de una clara (y política) misión de visibilización de las identidades marginalizadas o abyectas.

En el primer capítulo de la novela, “La destemplanza”, el narrador desliza que solía pensar en que cuando fuera mayor sería “artista de cine” (17). La neutralidad genérica del adjetivo le permite sostener un equívoco que se decantará hacia el femenino a medida que el relato se adentra en los modelos que el niño adopta para sus identificaciones y que serán Victoria, artista aunque no de cine, y Sissi, el personaje de la emperatriz austríaca encarnado por Romy Schneider en la célebre versión de 1956 del director austríaco Ernst Marischka. Felipe fantasea con la edulcorada escena del vals de la princesa con el emperador Francisco José Primero (representado por Karlheinz Böhm) y se imagina, en contra de las indicaciones de su prima (“ella tenía ya hasta pensado el traje que iba a llevar yo de almirante” [152]), llevando el vestido de Sissi. Con ironía el narrador explica: “¿y qué culpa tiene uno de lo que sueña? Además, entre un vestido de Sissi y un uniforme de almirante, por bonito que fuera el uniforme, no había ni comparación” (153). La toma de partido por el atuendo glamoroso, y máxima exacerbación de lo *femenino*, recoge un guiño camp que se decodifica en el contexto de una enunciación que reconoce a sus pares (se trata del *grupo de los homosexuales*) y delimita un terreno común de percepción inserto en los marcos sociales de la memoria relacionados con los recuerdos del ámbito de la cultura de

masas. En otras novelas, Mendicutti repone y da protagonismo a otros íconos camp como Marlene Dietrich (que encarna el alma de un respetable moribundo en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*)²³¹ o Mae West (que emerge en varias novelas pero adquiere voz y protagonismo como desdoblamiento femenino y extravagante del personaje masculino de *Mae West y yo*).²³² Otro emblema camp aludido en *El palomo cojo* y homenajeado sarcásticamente al utilizar su apellido para bautizar al palomo es Luchino Visconti.²³³ La presencia invasiva y molesta de las palomas de Ricardo²³⁴ se resignifica positivamente cuando Victoria mira con ojos empáticos al solitario ejemplar:

—Qué palomo más triste— dijo, una tarde, tía Victoria.

—Ya ve usted que cojea— se burló la Mary.

Pero tía Victoria dijo que eso de cojear, si no es muchísimo, no tiene nada de malo, que hay muchos hombres que cojean y son muy sensibles y muy elegantes. Dijo que ella conocía a algunos que eran verdaderos genios.

—Por ejemplo, Visconti.

Ni la Mary ni yo sabíamos quién era Visconti y la tía Victoria nos explicó que era un italiano guapísimo y que sabía una barbaridad y hacía unas películas preciosas. La Mary le preguntó que de qué pie cojeaba el tal Visconti y tía Victoria, riendo, dijo que de los dos. Aquello sí que era raro. (...).

—Se parece muchísimo a él. Desde hoy, se llamará Visconti (97).

²³¹ Respecto de este episodio en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, vale la pena citar el análisis de Facundo Saxe: “en el lugar más íntimo de la normalidad Rebecca encuentra la disidencia, en su segunda «iluminación», Rebecca se encuentra con una mujer igual a Marlene Dietrich en *El expreso de Shanghai* (1932), que resulta ser el alma del más recto caballero y benefactor del monasterio. En el lugar más normalizador y conservador, en el espacio más heterohegemónico, el texto nos presenta la *queerness*. El varón recto y heterosexual en su lugar más íntimo, en el alma que reprimió toda su vida, tiene a Marlene Dietrich, o a la mujer que le hubiera gustado ser, a todo lo que reprimió y dejó de lado para desterrar su *queerness*. El “difunto benefactor” quiso ser todo lo que Rebecca logró ser. Lo *queer* se encuentra como raíz elidida o reprimida, en ese caso, de la normalidad. Los lugares se acercan, se desvirtúan y descentralizan, lo

«normal» deviene *queer* y Marlene Dietrich es la mujer *trans* oculta en el varón de moral más «correcta» de la comunidad del templo” (2013: 87).

²³² Publicada en Tusquets en 2011. Es de subrayar que el protagonista de esta novela se llama también Felipe.

²³³ Luchino Visconti (1906-1976) fue de hecho uno de los promotores y precursores de la temática homosexual en el cine neorrealista italiano. Susan Sontag precisamente enumera en su “catálogo camp” la dirección de Visconti de la ópera *Salomé* de Richard Strauss (1961, Festival de Spoleto) y de la pieza teatral de John Ford, *Lástima que seas una puta* (París, 1961) (1984: 305).

²³⁴ “Las palomas de tío Ricardo tenían la virtud de poner muy nerviosa a tía Victoria”, cuenta el narrador en el capítulo primero de la segunda parte, “La moda italiana”. Y prosigue: “La verdad es que aquellas palomas volaban como a acelerones, como si de pronto les diese un sacudimiento, cambiaban de repente de dirección o se posaban con unas prisas que daban fatiga, o echaban a volar de repente, como si acabaran de oír un disparo. Era como si tío Ricardo les hubiera contagiado el majareteo” (96).

Así como Visconti acompaña y pauta el proceso de aprendizaje de Felipe, la lectura de los “tebeos de amor” y de la novela *Mujercitas* (177-178), ejemplo más popularizado de lectura *femenina* durante el franquismo,²³⁵ hacen otro tanto. El narrador insiste en la admiración que la lectura de la clásica novela de Alcott le suscita, hasta el punto de que llega a transformarse en un objeto de culto para la sensibilidad del adolescente: “en seguida se me puso el corazón en la garganta por lo emocionante que era ese libro” (178), “ojalá mi prima Rocío se olvidara de que me había prestado el libro y no me pidiera que se lo devolviese” (228). Incluso es *Mujercitas* la lectura que lleva a cabo Felipe en el inicio del capítulo “Yo tuve un amor secreto” (el segundo de la tercera parte), en el que se recrea en modo *queer* una típica escena de seducción decimonónica heterosexual: “Estaba solo en mi habitación, en la cama, leyendo *Mujercitas*, cuando de pronto se abrió la puerta que daba a la galería y apareció tío Ramón. Como diría tía Blanca, me quedé estupefacto” (181). Si una de las características del camp es, como postulara Chuck Kleinhans, su capacidad irónica y al mismo tiempo sentimentalmente comprometida de incorporar y reciclar el *kitsch* de la cultura de masas (1994: 160), la dualidad compuesta por el narrador, en tanto voz enunciativa desde un tiempo presente—y como adulto distanciado—, por un lado, y protagonista del pasado —y niño inocente—, por el otro, permite precisamente ese doble juego de teatralidad y autenticidad, ironía e intensidad,²³⁶ al cual, en última instancia, el lector también es invitado a participar. La escena de lectura de la novela de Alcott es al mismo tiempo una propuesta de memoria para el lector y la lectora adultos y contemporáneos de Mendicutti; en otras palabras, un posible marco social

²³⁵ Como señala Montserrat Huguet, la traducción española de la novela de Louise May Alcott *Mujercitas* (1868), muy leída durante la España franquista, “fue una anomalía que confirmaba la regla de la ausencia de heroínas femeninas. Las hogareñas chicas de esta historia que remite a la Guerra de Secesión americana se enfrentan a grandes traumas, los cotidianos y los de la guerra, con las heridas del padre ausente, con la muerte de una de ellas, y lo hacen con la humilde valentía que fomenta la ideología del régimen franquista, menos afín, no obstante, al auténtico mensaje de independencia femenina que transmite Alcott a los personajes femeninos de su obra, capaces de salir adelante pese a las grandes dificultades que las acechan” (2013: 7).

²³⁶ En relación con esta doble característica del camp, Jane Feuer, en un análisis de la recepción camp de la serie televisiva de Richard y Esther Saphiro, *Dynasty* (1981-1989), expone con claridad la relación entre el gusto gay (que incursiona en este caso en la cultura norteamericana heterosexual), la identificación emocional y el distanciamiento paródico: “It is important to stress that the camp attitude towards *Dynasty* in both gay and mainstream culture does not preclude emotional identification; rather, it embraces both identification and parody —attitudes normally viewed as mutually exclusive— at the same time as part of the same sensibility” (1989: 447).

para el recuerdo y la reconstrucción individual, cuya originalidad radica en que no habría sido pensado antes como escenario de emociones adjudicables a un niño *varón*. Será precisamente otro objeto de índole *kitsch* (es decir, en términos de la definición amplia de lo *kitsch* como el arte popular y comercial de la era moderna que imita el arte alto, lo sustituye y se reproduce de acuerdo con patrones formulaicos y en función de un pretendido *buen gusto*)²³⁷ el ícono que aglutinará los aspectos políticos y sexuales disidentes de la novela. Se trata de una postal hallada entre las pertenencias de Ramón, y guardada por Felipe con celoso secreto, en la que un perro mira enamorado a un palomo posado sobre la rama de un árbol. La cursilería de la imagen (que, merecida es la aclaración, Jaime de Armiñán en la versión cinematográfica de la novela rodada en 1995 supo recomponer por medio de un dibujo que remite al estilo de las ilustraciones gráficas en la prensa de los años veinte y treinta) se acompaña de una dedicatoria no menos sentimental, firmada por un antiguo amante de Ramón, de nombre Federico: “«Ya sé que es doloroso pedir lo que no te pueden dar y ofrecer lo que no pueden aceptarte, pero prefiero ese dolor a la cobardía de no intentarlo»” (57). El narrador insiste varias veces sobre la carga emocional de su identificación con esa postal: “de tanto leer lo que había escrito en la tarjeta acabé aprendiéndomelo de memoria” (57), “no podía dejar de pensar (...) en la postal de Federico” (62), “le dije que me sabía de memoria lo que estaba escrito por detrás” (234). Pero lo que no está explícito en su discurso, y que el lector en efecto repone, es la posibilidad de vincular por homonimia el significante *Federico* con el histórico Federico García Lorca, a quien, como se ha mencionado, la novela rinde homenaje y quien, gracias a las palabras de Victoria, constituye uno de los puntos de identificación en la subjetividad del pequeño (y futuro adulto): “Creo que contigo —dijo tía Victoria, muy contenta—, Federico va a salir ganando” (202).²³⁸

²³⁷ De acuerdo con Clement Greenberg en su clásica y despectiva definición de *kitsch*, el arte del siglo XX se divide en dos partes: la vanguardia y el *kitsch*, que sería la reproducción mecánica de una cultura imitativa y sustitutiva (*ersatz*) que depende de patrones formulaicos. Se trata del arte de las experiencias vicarias y las sensaciones falseadas (Greenberg 1961 [1935]: 10). La posición despectiva hacia lo *kitsch* deviene, como se sabe, de la oposición a los totalitarismos en Greenberg. Con la llegada del arte pop se produciría una verdadera emergencia de lo *kitsch* como nueva vanguardia o posvanguardia.

²³⁸ La versión cinematográfica de Armiñán, de hecho, fecha la postal de Federico en mayo de 1936.

En el contexto de la novela *neomoderna*, la recuperación nostálgica del pasado mediante procedimientos discursivos y narrativos que transfiguran y filtran —como dijera Gonzalo Navajas—²³⁹ la objetividad de la reflexión histórica (1996: 28), y que reposicionan la historia de una manera subjetiva y a los que pueden adjudicarse finalidades y orientaciones axiológicas específicas (1996: 183), emerge como modo de reposicionar una noción coherente y asertiva del yo (1996: 92). De manera paralela, los modos emblemáticos de realización humana evocados en la novela contemporánea sobre la memoria, y que remiten a un pasado que pondera actitudes como la resistencia y la entereza ante las adversidades o la fe en un futuro de prosperidad, constituyen importantes puntos de sutura de la vivencia de ideales fragmentarios en el capitalismo posmoderno de fin de siglo (como se reseñó en el Capítulo 2 de esta investigación).²⁴⁰ *El palomo cojo*, como otras manifestaciones estéticas y culturales marginales de la postransición española, articula un sujeto de enunciación y un *sujeto de la memoria* colectiva (es decir, retomando la mención en el final del Capítulo 4, un *homo agens* del recuerdo colectivo)²⁴¹ que no es posible parangonar a la definición de sujeto cívico que tanto la novela de la memoria como aquella del desencanto han venido a proponer. Intentamos demostrar mediante la introducción y descripción de los lugares argumentales y procedimentales del camp, como manifestaciones estilizadas radicales de una subjetividad *queer*, que la reconstrucción abyecta del pasado postula un tipo de repetición —en el sentido que le diera Maurice Halbwachs a la memoria, como reiteración de construcciones hechas con anterioridad o como “memoria de la memoria” (Cf. Namer 2004)— en la que se instala un sentido nuevo del pasado o, más precisamente, retomando las palabras del sociólogo francés, se iluminan zonas oscuras o *borroneadas* de ese pasado (Halbwachs 2011: 125). Los marcos sociales de la memoria, recordemos, constituyen una serie de recuerdos y nociones estables que permiten localizar y reconstruir los acontecimientos ocurridos en el pasado y que devienen, a su vez, de reconstrucciones hechas con anterioridad al acto de recordar, haciendo virtualmente imposible la obtención de una imagen exacta

²³⁹ Ver en el Capítulo 1 el apartado 1.6. “La perspectiva neomoderna de Gonzalo Navajas”.

²⁴⁰ Ver el apartado 2.2.1.2.2. “Necesidad de *verdad* en la novela memorialística del último entresiglos”.

²⁴¹ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.1.6. “Conclusiones preliminares. Vínculos posibles entre la memoria colectiva y el patriarcado”.

o réplica del pasado (Halbwachs 2011: 118). El reciclaje de lo *kitsch* y las referencias culturales en las que abreva la cultura camp se presentan en esta novela de Mendicutti como constitutivos de marcos decididamente excéntricos y articulados en virtud de una proyección política para el yo no convencional o, más aún, abyecto. La asertividad del proyecto de Mendicutti reside efectivamente en esta reutilización de las referencias culturales compartidas en función de la emergencia y consolidación de una subjetividad y una vivencia del pasado no homologables a las de los lugares compartidos del recuerdo colectivo. Así, por ejemplo, la recuperación de índole sociológico literaria que hicieran Francisco Umbral y Carmen Martín Gaité en sus memorias ensayísticas ya mencionadas en relación con el acervo cultural *kitsch* y de la cultura de masas que dieran forma a actitudes, creencias y sentimientos de la burguesía española durante el franquismo, se emplazaría, desde esta lectura en la que interviene la estilización camp, como el reverso heterocentrado de la operación cultural de Mendicutti. En esa apreciación tomamos distancia de la valoración de José Colmeiro respecto de la “mixtificación campista” y “nostálgica” (2005: 82) como ejercicio cultural que se acerca, como deplorara Manuel Vázquez Montalbán en su *Cancionero general* de 1972,²⁴² más a un tipo de ejercicio fútil y vano (Colmeiro 2005: 81) que a un “profundo ejercicio de memoria histórica” (2005: 82). Colmeiro, en efecto, sigue una definición del camp entendida como “la apreciación de las huellas culturales del pasado basadas en la nostalgia acrítica, en la desideologización y en la ahistoricidad” (2005: 80). Como queda demostrado, el ejercicio de Mendicutti en *Palomo cojo* se entronca en la línea más amplia de la recuperación crítica de la memoria histórica, pero introduce con fuerza política la problemática del género sexual y de la visibilidad de sujetos marginalizados, incluso por las operaciones culturales más abiertas de reciclaje y revalorización de las condiciones culturales de la posguerra. En este punto, Mendicutti sería más homologable a Almodóvar antes que a los memorialistas centrados en los aspectos transgresivos, y asimilados por la generación de intelectuales ávidos por entender de manera crítica el pasado, de la

²⁴² Allí, el novelista catalán afirmaba: “El descubrimiento de las huellas subculturales fue mixtificado por el campismo y en lugar de servir para la historificación del gusto popular, sirvió para generar una pseudoestética snob, ya plenamente gastada” (1972: 9). De hecho Vázquez Montalbán es uno de los pioneros en la recuperación de la memoria histórica a través de la recolección y el análisis de los materiales de la cultura de masas, como por ejemplo la canción popular de la posguerra.

cultura popular. Un ejemplo comparable del director manchego en el que el rescate de la memoria colectiva se estiliza a través de la parodia camp lo brinda su film del año 2004, *La mala educación*, en el que dibuja un paisaje bastante patético de la educación católica durante los años cincuenta-sesenta, al cual contribuye el abuso sexual por parte de un cura hacia un niño casi adolescente. La película repite en la composición de su trama y en uno de sus personajes (bisexual y en ocasiones travestido) el argumento del cine *noir* basado en la triangulación de las relaciones sentimentales y en el que la *femme fatale* constituye el punto de mayor interés narrativo. En esta parodia, el actor mexicano Gael García Bernal encarna a Juan, hermano del joven abusado (y convertido en travesti), y quien enamora al cura pervertido (ahora padre de familia) con el único objetivo de que este asesine a su hermano enfermo y cocaímano así él puede acceder a la libertad que le permita convertirse en un actor famoso. La película parodia, al tiempo que rinde homenaje a, dos clásicos del cine negro francés, *Thérèse Raquin* de Marcel Carné (1953) y *La bête humaine* (1954) de Jean Renoir; a la vez que replica en algunas escenas a *Double Indemnity* (1944) de Willy Bilder (García Orso 2005: 42). El golpe de efecto camp, entonces, reside en que la *femme fatale* es encarnada por un actor masculino (y *galán* de moda en el cine de ese momento) que realiza un papel de joven bisexual que roda escenas en las que se traviste, e incluso interpreta a Sara Montiel cantando el famoso bolero *Quizás, quizás, quizás* en una de ellas. La película, por lo tanto, interviene sobre el debate de la memoria colectiva (ya consolidado en el año 2004) pero lo hace desde un tipo de representación que cruza lo sexual con lo histórico de una manera absolutamente novedosa y digna de un análisis que despliegue la teoría *queer* como principal plataforma de análisis.

5.3.2. La novela de aprendizaje desviado o la desobediencia de género

De acuerdo con la definición clásica de *Bildungsroman*, elaborada en el siglo XIX por el filósofo alemán Wilhelm Dilthey,²⁴³ quien tomara como punto de partida para el

²⁴³ En rigor, el primero en utilizar el término *Bildungsroman* había sido el profesor Karl von Morgenstern a comienzos del siglo XIX en sus clases y escritos. Dilthey lo recupera en la biografía del teólogo y filósofo Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Vida de Schleiermacher (Leben Schleiermachers)*, de 1870 (Cf. De Diego 1998).

género²⁴⁴ la novela de Johann Wolfgang Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de 1796 (traducida al español como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*), el protagonista de estas narraciones se compromete en un proceso que tiene un doble objetivo: de desarrollo personal y de integración social. Dilthey veía en esta novela “un desarrollo metódico en la vida el individuo” en el que “cada una de sus etapas tiene su propio valor intrínseco y es, al mismo tiempo, la base de la próxima” y en el que los conflictos y las disonancias de la vida “aparecen como hitos necesarios del desarrollo a través de los cuales debe pasar el individuo en su camino hacia la madurez” (traducido e interpretado por Lagos 1996: 31). En esta mirada, que pondera, sin necesidad de hacerlo explícito, la masculinidad como factor fundamental e indiscutido del género (Amícola 2003: 50), el *Bildungsroman* es una forma conservadora y que confía de manera afirmativa en los valores morales de la sociedad a la que el protagonista se integra, incluso cuando se trata de la expresión de modelos negativos o contra-modelos de desarrollo, como sucede por ejemplo con algunas novelas de la tradición inglesa.²⁴⁵ La función pedagógica y propedéutica es, en definitiva, parte constitutiva del género de formación (Cf. De Diego 1998). Por supuesto que existen múltiples formas y puntos de vista relacionados con la función del aprendizaje y sus resultados,²⁴⁶ en relación con un género que se desarrolló en todas la tradiciones

²⁴⁴ Al referirnos a la novela de formación o *Bildungsroman*, como más adelante a la autobiografía, como un género literario, nos atenemos a la definición que propusiera José Amícola de los géneros como moldes discursivos perecederos y básicamente inestables. No entramos, deliberadamente (por razones de espacio argumentativo y porque llevaría a una digresión que consideramos no es de carácter indispensable), en una discusión al respecto. Baste, entonces, con la cita de Amícola, como introducción general a la problemática: “Por «géneros literarios» entendemos aquí no sólo los tres géneros (drama, épica y lírica) impuestos definitivamente por los románticos alemanes —Friedrich Schlegel, Schelling, Hölderling, Goethe y Hegel— como los «naturales» y «eternos» (Genette 1979: 43), sino todos los nacidos al calor de las circunstancias de época como moldes discursivos perecederos y básicamente inestables” (2003: 28).

²⁴⁵ En efecto, las novelas de formación podrían clasificarse de acuerdo al *tono* que adoptan en función de su énfasis pedagógico, que puede realizarse, en alguna de sus variantes, mediante la sátira de las costumbres. En esa tradición entraría la novela inglesa, como *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding o *Retrato del artista adolescente* de James Joyce (1916).

²⁴⁶ José Luis de Diego refiere específicamente una doble tradición en este género: la que pone el énfasis en la educación del ciudadano y la que lo hace sobre el personaje (en esta última, de carácter ficcional y menos ensayístico, lo propedéutico tiene un carácter indirecto y no siempre explicitado). El *Bildungsroman Emilio* de Rousseau sería el modelo indiscutible de la primera tradición, en tanto que la segunda tradición tiene como novela fundadora al *Wilhelm Meisters* de Goethe. Asimismo, este investigador refiere dos concepciones diferentes del género: una ligada a la versión realista, en la que el personaje constituye un vínculo entre el individuo y la historia y otra ligada a la versión espiritualista o

literarias occidentales y que fuera particularmente adoptado por narradoras mujeres para dar cuenta de un aprendizaje particular y diferenciado (Cf. Lagos 1996),²⁴⁷ pero en general, para la definición de novela de formación, suele ser indispensable la presencia de un niño o adolescente que debe separarse de su grupo familiar dado que sus fantasías o ambiciones se oponen a las del entorno, y que inicia su educación en un ambiente extraño, donde experimenta su iniciación física y moral en el amor y la sexualidad, y adquiere, gracias a la presencia de otros personajes (mentores, amantes, compañeros) las herramientas necesarias para volver a integrarse en la sociedad (Lagos 1996: 33-34). Se trata de un género que, al estar relacionado desde su origen con el programa ideológico de la Ilustración alemana y del clasicismo de Weimar (De Diego 2007: 293), se sustenta sobre los pilares del didactismo o la función propedéutica (el lector es invitado, y a veces instado, a *aprender* junto con el protagonista o porque debe rechazar el comportamiento de este último) y la aceptación de los valores sociales hegemónicos a los que el desarrollo del yo debería integrarse de manera armónica.

De acuerdo con José Amícola, quien contrapone el género del *Bildungsroman* al modo gótico como expresiones literarias de los polos masculino y femenino, la novela de aprendizaje se organiza en estrecha dependencia con la coordenada temporal, antes que la espacial (2003: 41). Tomando como punto de partida el concepto bajtiniano de *cronotopo*, como intervinculación de las relaciones temporales y espaciales asimiladas por la literatura,²⁴⁸ Amícola subraya la estructura lineal y progresiva de la novela de aprendizaje correspondida con una dimensión filosófica que concibe el tiempo y el espacio lógicos como lineales (2003: 51). El género literario que tiene su respaldo en el Iluminismo alemán se desarrolla, en efecto, de acuerdo con una concepción del individualismo burgués (presente por ejemplo en teóricos de la

iniciática. Ejemplo de la primera sería *La montaña mágica* de Thomas Mann y de la segunda *El juego de abalorios* de Hermann Hesse (De Diego 1998).

²⁴⁷ Haremos referencia al *Bildungsroman fracasado*, correspondiente a la edición *femenina* de este género novelístico, en el Capítulo 6.

²⁴⁸ Para Mijaíl Bajtin las formas genéricas en la novela se corresponden con unidades espacio-temporales que se ajustan a la estructura narrativa. Así, denomina bajo la categoría formal y de contenido de *cronotopo* a “la inter-vinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”, y que además “tiene una importancia *genérica* sustancial en la literatura” ya que determina tanto el género como sus variedades (citado e interpretado por José Amícola 2003: 50).

literatura como Lessing y Herder) en la que el tiempo y el espacio se perciben como constitutivos de un camino vital que lleva al héroe a un progresivo cambio psicológico (2003: 131). La idea fundamental del cambio por la educación estética, que trajera consigo el proyecto ilustrado alemán, se plasma en el nuevo género mediante la representación de un modelo de aprendizaje cuya conclusión coincide con el logro de “la plenitud humana” o la “suficiencia en la capacidad de juzgar” (2003: 56).²⁴⁹ Dentro del marco de referencia de la postura masculina racional y deseable, la novela de aprendizaje postula una lección o una serie de lecciones que ayudan al protagonista (y al lector) a distinguir entre el bien y el mal, y lo bello y lo feo, en una estructura de estadios narrativos concebidos como *aventuras* que posibilitan al héroe un escalón en la maduración y en su reflexión crítica sobre la vida y el mundo (2003: 53-55).²⁵⁰ Amícola subraya con especial énfasis la correlación entre el discurso filosófico alrededor de la idea de autonomía del individuo (que venía siendo expuesto por la filosofía alemana desde Baumgarten y Kant en adelante)²⁵¹ con la puesta en relación de las figuras *generizadas* —porque son “absolutamente masculinas”— de *tutor* y de *joven bajo tutela* (2003: 56). Este último debe llegar a la madurez, entendida como el resultado de un progreso que culmina en la autonomía (2003: 56-57). El proceso de un personaje varón como modelo de aprendizaje queda generalmente plasmado en los títulos de las novelas de formación que suelen llevar el mismo nombre del protagonista (De Diego 1998: 20 y Amícola 2003: 55). El apelativo del título, cuya resignificación positiva mencionamos más arriba es, en este sentido, una de las primeras transgresiones de la novela de Mendicutti que aquí nos ocupa.

Al servicio del desarrollo de una subjetividad abyecta, *El palomo cojo* interviene sobre el género del *Bildungsroman* que le sirve de base para transformarlo en una versión paródica que da cuenta de un tipo de formación desviada respecto de las

²⁴⁹ Proceso que Amícola asocia a “la claridad mental que brinda el juicio racional frente a la incultura de los pueblos no civilizados detenidos en la barbarie” a la que aludiera Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* de 1795 (específicamente, la Carta VIII) (Amícola 2003: 56). Cabe anotar que mientras Schiller corregía sus *Cartas* leyó fragmentos del *Wilhelm Meister* que Goethe le enviara en su correspondencia.

²⁵⁰ En este sentido, el *Bildungsroman* pone un punto final a la sucesión sin límites de peripecias del género más antiguo de la novela de prueba que además presentaba un héroe inmutable en los aspectos relacionados con su realización como persona (Amícola 2003: 131 y De Diego 1998: 21).

²⁵¹ Amícola se refiere a la *Estética* de Alexander Baumgarten escrita en 1750 y fundamentalmente a la *Crítica de la razón pura* de Immanuel Kant (1781).

expectativas de la burguesía española de los años cincuenta pero que responde con un grado de obediencia igualmente perturbador a ciertos logros, deseos y aspiraciones atribuibles a la formación de las niñas durante la posguerra. Vimos más arriba el sueño de Felipe de bailar como Sissi emperatriz y la identificación con las heroínas de *Mujercitas*. A estos aprendizajes femeninos pueden sumarse la apreciación detallista y el conocimiento, anormal para un niño varón, de la moda y de los distintos tipos de joyas²⁵² o su admiración hacia el *glamour* de Victoria que lo lleva a querer parecerse a ella y a fantasear, como una niña de provincias que sueña con una vida sustituta,²⁵³ con escenas en las que él es Victoria.²⁵⁴ Si la novela, en su organización pautada de estadios o etapas de aprendizaje, representa el nacimiento y la consolidación del deseo sexual, los resultados de esa formación, guiada por un grupo específico de mentores y desarrollada a partir de experiencias o *pruebas* concretas, se corresponden con lo que podríamos caracterizar, aludiendo a una frase de Amícola en relación con Juana de Arco, como *desobediencia genérica* (2003: 10).²⁵⁵

En principio, la estructuración formal y argumental de la novela responde al principio constructivo del desarrollo a lo largo del tiempo. Como se ha dicho, hay tres partes (correspondientes a los meses de verano entre junio y agosto) con seis capítulos cada una. José Jurado Morales describe esta estructura como expresiva de un

²⁵² Que al niño le genera pudor, por miedo a que lo llamaran *rarito*: “A mí me daba rabia pensar que tía Victoria estuviese tan pobre, pero había una cosa clara: si la moda italiana, tan chuchurría, prohibía llevar joyas, ¿por qué se había presentado tía Victoria, tan chic, el día en que llegó, con un collar de perlas? La Mary en ese detalle no se había fijado, porque me lo habría dicho, pero yo sí que me fijé porque todo el mundo decía que yo era un niño muy detallista. Seguramente, aquel collar de perlas y aquellos zarcillitos que a lo mejor le regalaron cuando la confirmación era lo único que a tía Victoria le quedaba. Eso lo había pensado yo desde el primer momento, pero no quise decírselo a la Mary para que no me dijera que en esas cosas no se fijan los niños y que yo era tirando a *rarito*” (128).

²⁵³ Y que Carmen Martín Gaité describiera tan bien, por ejemplo, en su novela *Entre visillos* (1957) o en *Usos amorosos de la posguerra* (1973).

²⁵⁴ “[...] tía Victoria era diferente a todas las señoras, mujeres o gachises que había conocido en mi vida, y muchas noches, en la cama, pensaba cuánto me gustaría ser como ella. Me imaginaba como tía Victoria, haciendo una entrada tan sensacional como la que hizo cuando llegó a casa de mis abuelos (...) y me sentía en la gloria” (83).

²⁵⁵ La frase forma parte de una reflexión acerca de la histórica Juana de Arco y de la versión fílmica de Carl Dreyer *La pasión de Juana de Arco* (1927-1928). Allí, Amícola refiere que el obispo de Beauvais, quien se encargaba de los interrogatorios de la Inquisición, se escandalizó por la vestimenta masculina de Juana, y agrega: “el hecho de que las volviera a vestir en la prisión contra la prohibición expresa de hacerlo, confirmó a sus jueces en lo dañino y efectivo de uno de los cargos más contundentes que habían sido esgrimidos contra ella: la desobediencia genérica. Para dicho obispo la reincidencia en la apariencia masculina de Juana venía a confirmar lo nulo de su confesión de culpabilidad que, finalmente, se le había extraído y, por lo tanto, este simple hecho del aspecto exterior de la acusada la hacía efectivamente culpable” (2003: 9-10).

auténtico “viaje iniciático” u “homérico” (2012: 4 y 11, respectivamente) a través del cual el niño se transforma en adolescente, adquiere los cimientos de una identidad propia y conoce realidades como la muerte, la separación, las rarezas de los seres humanos, las relaciones de parentesco, la frustración y, de modo fundamental para la lectura de este crítico, la soledad irremediable de los seres que comparten con él la condición homosexual (2012: 9). En efecto, los acontecimientos o las *pruebas* más importantes para el desarrollo de Felipe se ubican en los comienzos y finales de cada una de las tres partes del relato. Así, la enfermedad y el viaje al mundo familiar más amplio (la casa de los abuelos) suceden en el primer capítulo de la primera parte; el telegrama con el anuncio de la llegada de Victoria se sitúa en el último capítulo de esta misma parte, y la extravagante tía de Felipe aparece en el primero de la segunda parte; la bisabuela de Felipe muere en el último capítulo de la segunda parte, y en el segundo de la tercera aparece repentinamente Ramón, para finalizar la historia con la partida de Mary y Ramón, y el inminente abandono de la casa por parte de Felipe, en el último capítulo de la novela. Los hitos más significativos del aprendizaje de Felipe vinculados a las situaciones mencionadas podrían sintetizarse fundamentalmente en tres: la experimentación sexual junto a Mary, que arroja como resultado el descubrimiento de la falta de deseo por las mujeres, el nacimiento del deseo homoerótico con Ramón, y la introducción a la poesía prohibida de Federico García Lorca con Victoria. A estas tres instancias se suman numerosos aprendizajes adyacentes, como el gusto femenino por la moda y las joyas aparejado a las revistas que trae Victoria del extranjero, la lectura e identificación con *Mujercitas*, la fascinación erótica por el asesino serial Jarabo (famoso en su momento) a partir de las crónicas policiales que lee Mary,²⁵⁶ el miedo a

²⁵⁶ “A la Mary le chiflaban todos los detalles del crimen de Jarabo (...). Y la verdad es que a mí me pasaba lo mismo. Tía Victoria, por supuesto, ni se figuraba que lo del crimen me lo sabía yo de carrerilla. La Mary me había puesto al tanto de todos los pormenores, me había ido contando, cada vez que tenía un momento para charlar conmigo, dónde, cuándo y cómo había asesinado Jarabo a cada una de sus víctimas, y cómo se había manchado la ropa de sangre, de manera que tuvo que llevarla a la tintorería, y los de la tintorería se chivaron y por eso le echaron el guante. La Mary decía que ella se imaginaba a Jarabo, tan requeteguapo, quitándose la ropa y lavándose completamente en cueros, restregándose fuerte con una manopla y jabón Lagarto, desesperadito para no dejarse encima ni una gota de sangre, enjabonándose bien, despacio, hasta con regusto, desde la raíz del pelo hasta el dedo gordo del pie, pasando por todo lo demás, y ella no podía remediarlo, a ella empezaba en seguid a rechinarle la bisagra. O sea que la Mary se moría de ganas de tener un interludio con el tal Jarabo. Algunas noches, yo me imaginaba que Jarabo entraba medio desnudo por el cierro de mi habitación, me decía que le ayudara, que se había escapado de la cárcel, que se tenía que bañar para que no pudieran seguirle el

Franco y las posibilidades de desafiarlo vinculadas a las historias de Ramón²⁵⁷ y a los dichos de Victoria, el primer conocimiento por experiencia directa de la muerte, etc.

El primer registro que Felipe tiene de la sexualidad y de las expectativas en torno a la reacción corporal masculina deseable o esperable está asociado a la presencia y la interacción con Mary. El capítulo tres de la primera parte, titulado “Sentir o no sentir” aborda precisamente esta cuestión, y sirve como punto de partida del recorrido de aprendizaje sexual del niño. Allí, el narrador yuxtapone con ingenuidad el estado de enfermedad con la falta de deseo sexual. “Te voy a contar un chiste verde y verás cómo te espabilo” (46), le dice la criada cuando percibe la languidez y la presencia de la fiebre en el muchacho. Es de notar la asociación evidente que esta novela presenta entre el tema de la homosexualidad masculina y la enfermedad, y que estaría en la línea más amplia de la literatura española, de acuerdo con la opinión de Alfredo Martínez Expósito, para quien la enfermedad, generalmente innominada (este también sería el caso de *El palomo cojo*) suele acompañar e incluso sustituir la condición homosexual (1997: 73). Mary cree, en efecto, que el contacto sexual puede llegar a *curar* a Felipe, pero fracasa en el intento de lograrlo ella misma, consiguiendo solamente que el muchacho experimente una incertidumbre literariamente muy lograda y que pone en cuestión precisamente la relación entre (hetero)normalidad y existencia humana, según fuera planteada por el pensamiento de Judith Butler, y a la que aludimos en el Capítulo 4:²⁵⁸

Me lo contaba y después siempre quería comprobar si me había empalmado.

—Uy, uy, uy —decía la Mary—, este niño ni siente ni padece.

Si estaba con décimas, no tenía ganas ni de pelearme con la Mary para que no me manoseara tanto, pero, cuando ella decía aquello de uy, uy, este niño ni siente ni padece, pensaba yo si no me estaría ya pasando lo que la tata Caridad, que no tenía nada de cintura para abajo, y me entraba un agobio grandísimo, como si comprendiera que tenía que preocuparme por algo y no supiera bien

rastro, y yo entonces le dejaba pasar al cuarto de baño y me quedaba mirando por la rendija de la puerta, cómo se quedaba completamente desnudo y se miraba en el espejo mientras la bañera se llenaba de agua, y me parecía que él sabía que yo lo estaba mirando, y era verdad, porque de pronto él se volvía y sonreía y me guiñaba un ojo, y yo no sabía si era para darme las gracias o para decirme que entrase y me bañara con él, allí, los dos desnudos, en la bañera llena de agua fresquita, con el calor que hacía. Ese sueño no se lo conté a la Mary, para que no se pusiera celosa” (118-119).

²⁵⁷ Ver en este capítulo la nota 296.

²⁵⁸ Ver en el Capítulo 4 los apartados 4.2.1. “Los géneros performativos en el pensamiento de Judith Butler” y 4.2.1.1. “El sitio para lo abyecto en el sujeto. La melancolía de género según Judith Butler”.

por qué. Desde luego, no se lo conté a nadie, ni siquiera a la Mary, porque hay cosas que uno siente pero se calla, y además no habría sabido explicarme (46-47).

Más avanzado el relato, en el último capítulo de la segunda parte (“Sabor a él”) Felipe tiene un segundo encuentro sexual con Mary, devenido luego de que el niño le preguntara a la criada si tenían las mujeres “el mismo sabor que los hombres” (168). El aprendizaje se confirma con la comprobación de que Mary, como *mujer*, “no sabía a nada, era como si estuviera besando un papel” (170), y culmina su ciclo con el sueño inesperado de Felipe, demostrando definitivamente la ausencia de deseo erótico, aunque hubiera experimentado, esta segunda vez, excitación sexual.²⁵⁹ Hacia el final de la novela, cuando Mary se marcha (después de que se descubriera que había robado una joya de Victoria), el desarrollo de Felipe ingresa en un nuevo estadio, que coincide con la entrada en la edad adolescente, en el que deberá manejarse solo frente al mundo. La compañía de Mary expresa uno de los vínculos más especiales para el niño (Jurado Morales 2012: 10) por eso su desaparición como mentora exigirá de Felipe nuevos desafíos y aprendizajes, de los cuales el lector sólo es partícipe de uno, y fundamental: el que consiste en la confirmación de la identidad homosexual gracias al encuentro en privado con Ramón. En definitiva, la ausencia de Mary le permitirá a Felipe explotar sin condicionamientos su verdadero deseo homosexual.

El primer encuentro entre Felipe y Ramón pauta los significados que perseguirá la maduración *desviada* de Felipe.²⁶⁰ Solos en la habitación de Ramón que Felipe está ocupando, en el capítulo segundo de la tercera parte (titulado “Yo tuve un amor secreto”), Ramón, como mentor de ahora en más, presenta el futuro recorrido del niño:

²⁵⁹ En el principio de la escena erótica Felipe refiere que respondió satisfactoriamente a los estímulos de Mary: “y me desató el cordón del pantalón del pijama, y me pidió que me acostara bien, que me estirase, que ya era hora de dormir, y me metió la mano por el pijama como si tuviera miedo, y yo de pronto me di cuenta de que tenía empinado el alfajor, como la Mary decía” (169); pero culmina la descripción del encuentro con su caída en un sopor involuntario que viene a reposicionar a Mary en un lugar mucho más cercano al rol maternal (que arrulla al muchacho) que al de objeto amoroso: “y yo lo besaba todo muy despacio, tan despacio que era como si no llegara a besarlo, y me quedé dormido sin darme cuenta...” (170).

²⁶⁰ Si tenemos en cuenta que desarrollarse por fuera de la matriz heterosexual en la España de Franco era un desvío moral, social, e incluso, como se ha dicho más arriba, legalmente penalizado.

—Tu madre es la mar de chic— dijo—. Las únicas personas verdaderamente chic en esta familia son tu madre, Victoria y yo, naturalmente. Al resto no le vendría mal entrenar un poco.

Lástima que no tuviera un lápiz y un cuaderno para apuntarlo y que no se me olvidara: tenía que ensayar mucho para ser el día de mañana una persona chic.

— ¿Y cómo te llamas?

Se lo dije, y él dijo que claro, que como mi padre, y que él conocía a un mequetrefe que se llamaba igual que nosotros y que decía que no había nadie en el mundo que se llamara así y que fuera maricón. Yo también lo conocía: un primo hermano de mi padre. Lo que no sabía es que fuera un mequetrefe (182).

El entrenamiento en el *ser chic* (para el que también Victoria, sus historias y comportamiento extravagantes contribuyen), por un lado, y el fantasma de la homosexualidad, temido o aceptado, por el otro. Un poco antes en la novela, el proceso formativo de Felipe había sido expuesto a manifestaciones homosexuales concretas y a las reacciones que en los allegados estas producían. Luiyi, el novio italiano de Victoria, se revela como maricón cuando encuentran entre las revistas de Victoria un ejemplar de una publicación de hombres desnudos destinada a un público masculino. La reacción de Victoria es ambigua, cuestión que no es en absoluto menor dado que se trata de otra de los mentores que acompañan la evolución de Felipe: “¡Luiyi!— y se notaba que quería estar enfadadísima, pero la risa se le escapaba hasta por las orejas” (155). El sentido del humor, no obstante, no impide que Victoria eche de la casa al joven italiano “diciéndole mariconazo a voces por la galería” (155). La visión de la revista, y junto con ella, de la *homosexualidad masculina*, provoca en una escena posterior, como se ha referido más arriba, la muerte de la bisabuela de Felipe. Con estos referentes, la llegada de Ramón y el recorrido vital junto al muchacho comprometen el aprendizaje de la aceptación de la diferencia, que culmina exitosamente en el último capítulo de la novela (“El mundo está lleno de gente solitaria”). Allí, Felipe se encuentra a solas con Ramón y se anima a preguntarle por sus preferencias sexuales, buscando al mismo tiempo la aprobación de su disidencia sexual: “¿qué sabe mejor, un hombre o una señora? ¿Una señora o una gachí? ¿Una gachí o un hombre?” (233). Luego de un diálogo formativo, en el que el tío del

pequeño despliega sin ambigüedades sus saberes bisexuales,²⁶¹ Ramón anuncia: “Tú llegarás lejos” (236), sancionando positivamente la inminente elección sexual de su sobrino.

El rol de Victoria, por último, tiene su mayor sentido en relación con la enseñanza de un significado cultural doblemente peligroso, en relación con la España franquista. La recitación de Lorca en la casa andaluza introduce una transgresión de doble alcance: se recupera, en un movimiento geográfico de *repatriación*, la producción prohibida dentro de España del poeta granadino y se subraya en su valor modélico, por asociación con el tema de la novela (pero también con la postal homoerótica de Ramón, ya aludida), la condición homosexual de Lorca. Victoria entrena a Felipe para su participación durante el recital y da pistas concretas que permiten al lector asociar la homosexualidad con la disidencia política, como por ejemplo al denunciar furiosa que a Federico lo fusilara “el hijoputo de Franco” (123)²⁶² y al emplazar al niño en el mismo rol que Luiyi (“serás mi ayudante. Alguien tiene que hacer lo que hacía el mariconazo de Luiyi” [201]), pero indicando, mediante una frase de central importancia en el significado de la novela dentro del contexto de la memoria colectiva española, que sólo en alguien como Felipe se cumpliría el proyecto de vida truncado de Lorca: “Creo que contigo —dijo tía Victoria, muy contenta—, Federico va a salir ganando” (202). El poema que Victoria recita, por otro lado, y al que se alude por medio de frases o palabras referidas vagamente por el narrador, contiene, para el lector atento, información que puede vincularse con la condición homosexual de Lorca, además de con la clara preferencia del poeta por los colectivos marginalizados. En el recital del salón de los espejos (capítulo cuarto de la tercera parte, “Los bichos raros”), Victoria elige el “Romance de la pena negra” (publicado en *Romancero gitano* de 1927). En él, se describe a una muchacha gitana que sufre por la ausencia de su amado, a quien esperara toda la noche. Los versos 13 a 18 de este romance pueden leerse como una velada alusión al amor secreto y oculto que atormentaba también a Lorca: “vengo a buscar lo que busco, / mi alegría y mi persona.

²⁶¹ “—Caramba, eso está muy bien —dijo—. Pero que muy bien. Es una pregunta estupenda. De verdad. ¿Qué sabe mejor? Pues... verás, en realidad depende. Las señoras y las gachises saben a gloria, eso te lo digo yo. Y una vez conocía a un señor que sabía a queso manchego. Te lo juro. Sabía estupendamente” (233).

²⁶² “El hijoputa de Franco mandó que fusilaran a Federico” (123).

/ Soledad de mis pesares, / caballo que se desboca, / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas”. El destino trágico de la protagonista del romance, que se asocia en los versos citados con los sentimientos forzosamente escondidos del poeta (“vengo a buscar lo que busco”), contrasta en la novela de Mendicutti con el placer de Mary junto a Ramón y con su orgasmo, que describimos más arriba. También, contrasta con la perspectiva positiva para la homosexualidad que postula la novela, como condición que obliga, de acuerdo con la lectura de José Jurado Morales (2012), a una vida en soledad, pero de la que el protagonista, de acuerdo con nuestra lectura, aprende a no avergonzarse.

La importancia y centralidad de Lorca en la cultura de la memoria española del último entresiglos no debe dejar de mencionarse. Símbolo de las libertades y la creatividad ultrajadas por el fascismo, y del declinar sangriento de la Segunda República en vísperas de tres años de Guerra Civil y treinta y seis de dictadura, Federico García Lorca constituye en sí mismo, como personaje histórico, un importante *lugar de memoria* (Winter 20006: 13), de acuerdo con la significación de este concepto que desarrollara Pierre Nora (1984) y a la que hicimos referencia en el Capítulo 3 de esta tesis.²⁶³ Recordemos que los lugares de memoria trazan, en su singularidad y ambigüedad (a medio camino entre la petrificación histórica y la vitalidad de la memoria como característica del presente), la topografía del saber imaginario e histórico mediante el cual la nación construye su horizonte identitario. Dado que plasmaría una “«metáfora» de la historia (conflictiva) de la nación” (Winter 2006: 13), la figura de Lorca, reconstruida como personaje histórico y al mismo tiempo como espacio de conmemoración de un pasado (el republicano) común y desaparecido, constituye un punto de encuentro importante para la literatura y el cine españoles abocados a la reconstrucción o a la conmemoración del pasado reciente. La intervención de Mendicutti en este contexto revitaliza un aspecto bastante silenciado del poeta, tanto por los estudios dentro de la crítica literaria española como por su círculo familiar, tal como atestigua Ian Gibson (2009) al analizar la vida y la obra de Lorca desde su condición de disidente sexual. De hecho, la homosexualidad en uno de los poetas más celebrados de España fue hasta entrados los años noventa un tema

²⁶³ Ver en el Capítulo 3 el apartado 3.2. “Los *lugares de memoria* de Pierre Nora”.

prácticamente tabú tanto para quienes desde el bando de los vencedores lo prohibieran como para quienes luego de levantada la censura lo homenajearan, reseñaran o republicaran (Cf. Gibson 2009 y Riaño 2009).²⁶⁴ No debe tomarse, por lo tanto, como una referencia más del esnobismo y el ímpetu transgresivo de un personaje de atributos camp como Victoria el hecho de que elija recitar y reivindicar la memoria de uno de los poetas republicanos por excelencia de España, cuya poesía tantos elogios le merecieran en sus actos rapsodas llevados a cabo en elegantes y aristocráticos salones del extranjero.²⁶⁵ El hecho de que el desarrollo de Felipe confluya en una de sus vertientes hacia la reivindicación de Lorca ("*Federico va a salir ganando*"), de una manera que el niño en su ingenuidad no logra comprender del todo, pero cuyas pistas la sutileza del narrador se encarga de brindar, debe leerse como un gesto reivindicativo y polémico en la España de la postransición, todavía lo suficientemente pacata como para seguir acallando verdades irrefutables (Cf. Riaño 2009).²⁶⁶

En relación con lo expuesto acerca de la relación paródica de *El palomo cojo* con el Bildungsroman, cabe hacer una breve parada sobre el concepto de *allegados* que Paul Ricoeur propusiera como alternativa a la polaridad entre una memoria individual o privada y la memoria pública o colectiva,²⁶⁷ y que resulta fructífero para

²⁶⁴ Peio Riaño refiere, interpretando a Gibson (2009), que comenzando por la familia directa del poeta (sus hermanos Isabel y Francisco), la homosexualidad de Lorca fue borrada o ignorada. Francisco Rico, Domingo Ynduráin y Gustavo Domínguez, que editaron la colección *Letras Hispánicas* de Cátedra "permitieron no incluir ni una palabra sobre la homosexualidad del poeta y su relación con su poesía en las largas introducciones críticas a las obras *Poeta en Nueva York* y *El público*, en ediciones de 1987" (Riaño 2009). En 1984, el diario ABC publicó los inéditos *Sonetos del amor oscuro*, que Lorca redactara poco antes de ser fusilado, pero lo hizo borrando el adjetivo que aludía al amor homosexual: "Francisco García Lorca, el hermano, expresó con claridad la condición para publicar los versos inéditos en este periódico: deberían ser editados bajo el título de *Sonetos*, *Sonetos amorosos* o *Sonetos de amor*" (Riaño 2009). Por su parte, Fernando Lázaro Carreter escribiría en ese mismo diario que lo oscuro de los sonetos "se refería esencialmente al ímpetu indomable, a los martirios ciegos del amor, a su poder para encender cuerpos y almas, abrasarlos como hogueras que se queman" (citado por Riaño 2009).

²⁶⁵ "Tía Victoria (...) podía darse pisto por haber sido una belleza y conservarse todavía divinamente, por haberse tratado en un montón de países con lo mejor de lo mejor, por haber tenido pretendientes despampanantes y, además, por haber recitado en todo el mundo, en los mejores salones, con un éxito fenomenal. En la revista *Karusell*, precisamente, había una foto de tía Victoria declamando con tantísimas ganas que parecía que acababa de darle un telefe.

—Un triunfo inolvidable— dijo tía Victoria, la mar de emocionada—. Fue en Viena, en el Havelka. Un recital dedicado por entero a Federico" (120-121).

²⁶⁶ Ver nota 264.

²⁶⁷ Ver en el Capítulo 3 el apartado 3.4. "*La relación con los allegados* en la problemática memoria colectiva/memoria personal según Paul Ricoeur".

abordar esta novela en particular. Veremos más abajo (al relacionar esta novela con la práctica de las memorias) que el relato de Felipe expresa la relación de continuidad que existe entre la vivencia individual y sus recuerdos particulares y la identidad colectiva, construida y preservada en un espacio de memoria nacional y compartida. Los adultos, en este sentido, cumplen una función similar a la de la figura de los allegados, en cuya relación el sujeto puede efectivamente organizar los intercambios entre la memoria encarnada y la memoria pública (Ricoeur 2004: 171). De acuerdo con las precisiones conceptuales de Ricoeur, esto es posible gracias a que ellos intervienen en el acto de recordar (como interlocutores); pero podría pensarse también que este encabalgamiento entre lo personal y lo colectivo sucede gracias a que esos allegados participan directamente del proceso de construcción de la identidad del sujeto que recuerda, la cual ya no se percibe como un ente cerrado, pero tampoco como fruto de un despertar solitario. Como sujeto de una memoria abyecta, el narrador de *El palomo cojo* debe en la conformación de su identidad homosexual y en la recuperación de esa memoria en particular (todavía no sistematizada ni normalizada en la España de los noventa) a sus allegados o mentores el aprendizaje de valores, comportamientos y deseos más o menos desviados respecto de la configuración de sujeto (hetero)normal, adulto y cívicamente abocado a la reconstrucción de la memoria colectiva de su país. En todo caso, como sucede en otras novelas de Mendicutti, lo que queda claro es que la identidad más diferenciada o menos homologable a lo que se espera de los individuos mujeres y varones en una cultura y sociedad heteronormadas en absoluto surge en el vacío identificadorio o en el aislamiento al que cabría circunscribir la abyección, sino en relación de continuidad —por ser su reverso o por cumplir sus mandatos con estricta y paródica obediencia— con las normas que, parafraseando a Judith Butler, precisamente regulan y recortan el flujo deseante y caótico de los individuos.

Por último, sería injusto culminar este apartado sobre novela de formación y desarrollo de la conciencia abyecta durante el franquismo sin mencionar un referente que debe haber sido de inspiración para la empresa de Mendicutti: la novela de Álvaro Pombo *El héroe de las mansardas de Mansard*, publicada en 1983. En ella, en una época que no está explícitamente marcada pero que se sitúa en los años más duros del

franquismo del hambre y del estraperlo (o sea, durante la década del cuarenta), un niño de características muy peculiares (tremendamente fantasioso y solitario, percibido con recelo por sus allegados)²⁶⁸ transita el periodo de la niñez a la adolescencia dentro de una casa bilbaína perteneciente a una poderosa familia vasca, y, a diferencia de Felipe, descubre con culpa y desesperación su deseo homosexual. Dos elementos merecen destacarse de este relato, también híbrido, que bascula entre la novela de formación y el relato de intriga policial: la conexión explícita entre la transgresión política durante la dictadura y el deseo sexual abyecto, de un lado, y, del otro, el relato del aprendizaje desviado de género como resultado de la inmersión en un ambiente con características góticas y de la experiencia junto a unos personajes adultos que actúan como mentores y cuyo deseo y comportamiento se desvían, a su vez, del disciplinamiento y del control de la moral católico-franquista. Nicolás o Kús-Kús, único hijo de un matrimonio heredero de familias emparentadas “con lo más exclusivo de Bilbao” (Pombo 2012: 28)²⁶⁹ vive los meses de transición entre la niñez y la adolescencia dentro de una casona que se convierte en *gótica* (y en ese sentido, como se verá más abajo en el análisis de la novela de Mendicutti, peligrosa para el correcto desarrollo moral y sexual del protagonista) al desaparecer de ella la figura paterna, y el reaseguro *masculino* que de ella deviene. Las ausencias de los padres del protagonista por periodos prolongados permiten el libre desarrollo de su fantasía (envenenar a la institutriz y esconder en la casa a un criado *rojo* manipulando a una tía) y la consolidación, vivida con sentimientos desgarradores de culpa, de su deseo homosexual. Tres personajes-mentores coadyuvan al niño en su desarrollo hacia el desvío sexual: una criada,²⁷⁰ un criado que reprime y esconde su bisexualidad y que es perseguido por la policía debido su conexión con la resistencia clandestina (aunando en una misma figura, tal como prescribía el estereotipo de la posguerra, la *degeneración sexual* y la cualidad política de *rojo*) y una tía que, como Victoria en la

²⁶⁸ En algún momento se lo describe como “un gnomo”, “un elfo maligno y poderoso” (Pombo 2012: 984). La rareza del protagonista puede deberse a su condición de *tránsito* entre la niñez y la adolescencia, pero también, de acuerdo a las pistas que brinda el relato, a la ambigüedad sexual que poco a poco se define por el gusto homoerótico.

²⁶⁹ Las citas de esta novela se indican mediante números de posición de lectura, dado que se trata de una edición electrónica en formato Kindle.

²⁷⁰ Josefa intenta sin éxito iniciar sexualmente a Nicolás, y es ella quien por primera vez lo llama *maricón*.

novela de Mendicutti, vive su sexualidad con plenitud pero puertas adentro, en un sector (las mansardas) aislado de la casona, y cuidando de resguardar su imagen en el afuera, e introduce al muchacho en un universo de expectativas y de fantasías *femeninas* que en su tremenda afectación conectan una parte del discurso de la novela con la representación camp.²⁷¹ El espacio de la casa se puebla de las voces femeninas de las criadas que sustituyen la voz y la enseñanza paternas, borrando su eco a medida que el espacio se apropia de la linealidad lógica del tiempo: todo lo que puede aprehenderse allí dentro pertenece a la lógica espacial femenina, con su desarrollo circular, sus fantasías y supersticiones. El niño intenta retener en su conciencia la camaradería y las palabras de su padre, pero la casa y el dominio femenino pueden contra sus esfuerzos.²⁷² El deseo homosexual deviene acompañado de un profundo remordimiento: en una primera instancia, las mujeres (fundamentalmente la tía excéntrica) aparecen como las culpables,²⁷³ luego, el enamoramiento hacia el criado perseguido confirma las sospechas del niño acerca de su radical diferencia respecto del resto de los seres humanos. Porque en esta novela, de acuerdo con una de las líneas de la literatura homosexual española, el deseo no normativizado se representa en un contexto de aislamiento e incluso como producto de enfermedades misteriosas, que representarían fuerzas externas al sujeto que lo afectan de una manera percibida como fatalista. Nicolás también aparece enfermo en la novela de Pombo, pero a diferencia del Felipe de Mendicutti, ese mal lo conduce a un aislamiento tortuoso. El papel de las criadas, por último, es de crucial importancia: son ellas quienes definen, al nombrarla, la verdadera *naturaleza* de los padecimientos del otro. Así como Mary fracasa ante la falta de deseo de Felipe e insulta al muchacho antes de ser despedida

²⁷¹ Eugenia, la tía que habita la planta superior de la casa, construye un micromundo para Nicolás, del que participan el mobiliario suntuoso y recargado de las habitaciones y las historias de romances y modos de vida aristocratizados y chic de una mítica Bariloche con balnearios suntuosos y archiduquesas rusas (Pombo 2012: 190-198), que contrasta ruidosamente con la chatura moral y las limitaciones materiales de la España franquista y desolada de la posguerra.

²⁷² El narrador contrasta la posibilidad de iniciación en la “camaradería” masculina que le ofrece al niño una de las visitas breves de los padres de Nicolás con “la privación fulminante de todo ello en el círculo soñoliento de su casa de siempre” (Pombo 2012: 1609).

²⁷³ Las historias eróticas de Eugenia en la mítica Bariloche aparecen como el principal motor de deseo homoerótico de Nicolás, según el niño confiesa en uno de los diálogos nodales de la novela: “no puedo concentrarme por tu culpa (...), los trajes de baño, hasta el traje de baño del gigoló de la duquesa rusa, sé cómo era, lo ceñido que se le quedaba cuando se mojaba, que además es mentira todo lo que contabas de Bariloche” (Pombo 2012: 2625).

llamándolo “maricón” (227), la Josefa de Pombo hace el mismo recorrido (Nicolás confiesa que intentó besarla pero que no sintió nada [Pombo 2012: 658]), y utiliza el mismo vocablo, que por primera vez a lo largo de la novela aparece destinado a Nicolás: “«¡Maricón!», exclamó — «¡Me has roto la media!»” (Pombo 2012: 1672). Las similitudes con la relación de iniciación sexual entre Felipe y Mary son evidentes, y en todo caso se deben a que ambas novelas están orientadas hacia la descripción de una memoria de *época* de la que no puede faltar la función social de la criada, en las familias de bien durante la posguerra, que con tanta agudeza retratara Francisco Umbral en *Memorias de un niño de derechas*, según se observa en la siguiente cita:

Porque la criada prestaba sus más importantes servicios secretos en la pubertad del mocito. Entre la iniciación en familia, con las mujeres de la casa, que hubiera sido una cosa incestuosa y tremenda, o la iniciación en el lupanar, con mujeres crueles de amor acre, la criada era una fórmula intermedia perfecta, porque venía a hacer las veces de consanguínea supletoria, pobre, de segundo orden, y de meretriz honesta, decente y doméstica (Umbral 1973:157).

En todo caso, la línea que siguieron Pombo y Mendicutti resultó precisamente de un desvío respecto de esa aseveración, en la que no quedaban dudas acerca de la condición *heterosexual* del grupo generacional masculino para el cual las criadas venían a cumplir funciones *higiénicas*.

5.3.3. Alteridad y discurso del yo. Novela autobiográfica y memorias del franquismo en la voz de Felipe

La novela de formación, como sabemos, se emparenta con el género de la autobiografía. Renacida en el siglo XVIII,²⁷⁴ la autobiografía se hace cargo de la misma idea de consecución y de realización del yo masculino que sostuviera el género del

²⁷⁴ Para una descripción detallada de los orígenes de la autobiografía moderna ver Sturrock (1993) y Amícola (2007). El término *autobiografía* aparece documentado por primera vez en un texto de Friedrich Schlegel de 1798 (en el Fragmento 196 de la publicación *Athenäum* el escritor y pensador alemán da por sentado que el género autobiográfico en su estado puro tenía una larga tradición, pero que quienes lo cultivaran habían sido “enfermos mentales, siempre presos en su yo” [Amícola 2007: 18]), aunque hay evidencias de que ya hacia la década de de 1870 existía la palabra alemana *Autobiographen* (“autobiógrafos”) y que en la lengua inglesa ambos términos se adoptaran al menos desde 1809 (Céspedes Gallego: 2006).

Bildungsroman, cargado progresivamente, desde entonces, de prestigio y autoridad literaria (Amícola 2007: 14-15). La autobiografía, en su versión tradicional o hegemónica,²⁷⁵ produce un yo basado en una concepción filosófica de la vida como camino lineal (Bourdieu 1994: 87-88). El mismo espíritu de individualismo burgués que germinara en el Renacimiento y que llevara luego a la eclosión autobiográfica, en paralelo con el *Bildungsroman*, también fue sustento de otras modalidades literarias ligadas a la narración de la vida en las cuales se produce cierta ficción de objetivación del yo, como por ejemplo, las memorias, los diarios y la novela con rasgos de *historia de vida* o novela autobiográfica (Amícola 2007: 15-16). El yo que emerge en estas distintas tipologías textuales, respondería en última instancia a una misma conciencia respecto de la importancia de la individualidad, frente a la creciente tecnificación de la sociedad burguesa,²⁷⁶ y de su posibilidad de afirmación en el marco de una concepción ideológica de la intencionalidad que es moderna y masculina. De acuerdo con la tipología presentada por la investigadora española Genara Pulido, este yo puede presentarse de manera directa, como ocurre con las autobiografías, las confesiones y los diarios; como espacio intermedio, como sucedería con las memorias (ya sean centradas en la historia o en el yo, y noveladas o pretendidamente verídicas); o bien disfrazado, como ocurriría con las novelas autobiográficas, las novelas-diarios y las novelas epistolares (2004: 579). En el marco de una parodia camp, es decir, que refuerza la visibilidad de los sujetos *queer* y de sus puntos de vista sobre el mundo, el operativo de desmontaje del modelo de aprendizaje que respaldara el *Bildungsroman* se acompaña, en *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti, por un mismo gesto de reescritura de la tradición autobiográfica (en este caso, hablaríamos de novela autobiográfica) y, específicamente conectado con una tradición peninsular de cuño bastante reciente para la época de su escritura, de reelaboración *queer* de las memorias del franquismo. Proponemos aquí que esa parodia tiene que ver directamente con una voluntad, o necesidad, de representar un tipo de identidad no normativizada y que necesita dar cuenta del desorden constitutivo de cualquier

²⁷⁵ Aquella que tiene como texto fundacional a las *Confesiones* de Rousseau, escritas entre 1765 y 1770.

²⁷⁶ En relación con esta afirmación, Bernd Neumann demostró cómo el surgimiento de la autobiografía se vincula a la creciente toma de conciencia por parte de la burguesía acerca del peligro de que el hombre pierda su individualidad dentro de un medio social que a partir de la Revolución Industrial cambiaba radicalmente (Neumann en Céspedes Gallego 2006: 30).

identidad que se pretenda (porque en última instancia sólo podría hacer eso, es decir, *pretenderse*) unitaria, cerrada o fija según matrices políticas, históricas y sexuales precisas y delimitadas, y que responda, a partir de ello, a la estructura temporo-lineal de un desarrollo creciente a lo largo de la vida.

Como se ha dicho más arriba, la novela de Mendicutti realiza una suerte de interfecundación de los géneros del *Bildungsroman* y de la narración del yo, en sus versiones de novela autobiográfica y de memorias. Al mismo tiempo, en el marco de un sistema procedimental que describimos como propio del camp, realiza una parodia de estos géneros, o más precisamente, de los modelos de identidad y de desarrollo propuestos por las configuraciones tradicionales o hegemónicas de esos géneros, a la que se le yuxtapone un tipo de expresividad y una organización argumental que caracterizamos como góticas (que describiremos en el siguiente apartado, pero cuyas características centrales son la ausencia de linealidad en el desarrollo del yo y el predominio de factores emocionales por sobre los racionales), y que vendrían a dar cuenta del anclaje de una tradición de menor alcurnia, y por ello asociada a lo femenino, frente a las correspondencias masculinas de los géneros mencionados. En este apartado desglosaremos aquellos significados vinculados al tipo de representación autobiográfica y memorialística de *El palomo cojo* y a las tergiversaciones que, guiadas por una fuerte conciencia de la problemática del género y la identidad sexual, y de la abyección, se imprimen sobre estas tradiciones. Dado que desviaría los objetivos de esta investigación, no nos detendremos sobre las discusiones teóricas en torno a las características epistemológicas y retóricas del género autobiográfico, que desde la década del setenta hasta el presente han tenido un desarrollo especialmente importante bajo la división más amplia de estructuralismo *versus* deconstruccionismo (Céspedes Gallego 2006: 32),²⁷⁷ con la excepción de algunas menciones y definiciones que se brindarán oportunamente y que servirán a los fines del desarrollo de nuestra hipótesis de lectura.²⁷⁸

²⁷⁷ Con referentes máximos en Philippe Lejeune y Paul de Man, respectivamente, cuyas diferencias, en rasgos generales, estriban en la consideración (positiva o negativa) acerca del valor referencial de una autobiografía (Céspedes Gallego 2006: 32).

²⁷⁸ Remitimos, para una profundización sobre el tema, al volumen editado por José Romera Castillo (1993), a Nora Catelli (1991) y a José Amícola (2007).

Sostenemos aquí que *El palomo cojo* puede definirse como novela autobiográfica, dado que contiene en su argumento y en la composición del tiempo y del espacio elementos tomados de la experiencia biográfica del propio Mendicutti,²⁷⁹ y porque responde en su instancia enunciativa (un narrador que coincide con el personaje—y que en este caso utiliza la primera persona—, que recuerda su pasado e intenta reproducirlo de manera lineal) al modelo de la autobiografía que Philippe Lejeune, dándole un giro importante a los estudios teóricos sobre el tema,²⁸⁰ definiera en 1975 como “relato retrospectivo en prosa” que una persona, en este caso ficticia, “hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 1991 [1975]: 48).²⁸¹ En cualquier caso, esta novela se ubica en el entramado de las escrituras del yo no convencionales, es decir, que deliberadamente se apartan de las premisas que en la cultura occidental han regido al discurso autobiográfico, el cual, como veremos, se ha construido, al igual que el *Bildungsroman*, a partir de una sólida imagen del yo masculino y unificado. *El palomo cojo* representa, entonces, un caso de ficcionalización del discurso autobiográfico, entendido como construcción de una vida, dejando al desnudo los procesos retóricos y convencionales a partir de los cuales el relato en retrospectiva del yo se ajusta a la norma y exponiendo el vacío significante en relación con todo aquello que el aparato literario no ha podido representar acerca del yo. Ahora bien, la problematización que la novela hace de las premisas de las escrituras del yo tiene como principal motor la sexualidad en disidencia del narrador y protagonista. De esta manera, la torsión genérica se origina con la torsión sexual, equiparándose *normatividad con heteronormatividad*.

²⁷⁹ Además de la casona andaluza en Sanlúcar de Barrameda que fuera de sus abuelos maternos (y que todavía existe), la edad de Felipe en la novela coincide con la edad de Eduardo Mendicutti en el año de 1958, y no es osado suponer que fue por ese entonces cuando en el autor también se gesta o se asume la condición homosexual (Jurado Morales 2012).

²⁸⁰ Cuyos autores pioneros habían sido Georges Gusdorf y Jean Starobinski.

²⁸¹ En rigor, para Lejeune novela autobiográfica serían “todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla” (1991: 52). En este sentido, a Lejeune le interesa más el *pacto* de lectura autobiográfico, en el cual se afirma la identidad del autor con el personaje, que cuestiones relacionadas con la verificabilidad o la fidelidad. El caso de *El palomo cojo* no puede tomarse, claro está, por autobiografía, pero sí por novela autobiográfica, ya sea porque el lector que conoce algo de la vida del autor puede establecer continuidades y similitudes psicológicas, geográficas y etáreas con el protagonista o porque está escrita de una manera que imita el modelo de la narración autobiográfica.

El palomo cojo, en este punto, lleva a cabo un trabajo de tergiversación de la tradición europea, que se asemeja bastante a los procesos de autofiguración articulados por otros autores también extraños a ese acervo, como aquellos y aquellas de Hispanoamérica que estudiara Sylvia Molloy (1996). De hecho, la autofiguración en muchas de las autobiografías hispanoamericanas surge de la existencia de un “yo en crisis”, que origina la necesidad de una “mediación narrativa” (1996: 16) orientada a articular los sucesos concretos de la vida en un discurso retrospectivo. Molloy encuentra en estos textos una serie de gestos que caracteriza como de “alteración” del “archivo cultural europeo” (1996: 16);²⁸² operación que, como queda dicho, también leemos en toda la narrativa de Mendicutti que asume las condiciones del discurso autobiográfico.²⁸³ De la misma forma que el yo hispanoamericano necesitara, de antemano, ser *perdonado* y no simplemente comprendido (Molloy 1996: 17), *El palomo cojo* exhibe un sujeto que necesita reconstruir y hacer comprensible, al tiempo que disculpable, su *disidencia*, es decir, la dislocación de su trayectoria personal respecto de la heteronorma. No obstante esto, la necesidad de ser *disculpado* no es privativa, como nos recuerda Ángel Loureiro, de las autobiografías no convencionales. De hecho, hay una conexión directa entre la construcción retrospectiva del yo y el acto de la confesión, a partir del cual el sujeto se constituye efectivamente como individuo al crear un discurso verdadero de sí ante un otro, en desigual relación de poder, que puede juzgar, castigar, perdonar, consolar o reconciliar (Loureiro 1993: 44).²⁸⁴ Pero en

²⁸² Molloy se refiere a los autobiógrafos del siglo XIX y del siglo XX, quienes se enfrentaron al vacío interlocutorio: “El concepto mismo de institución, como hasta entonces se había entendido, se pone seriamente en tela de juicio. Si ya no se escribe para el Rey ni para la Iglesia, ¿para quién se escribe? ¿Para la verdad? ¿Para la posteridad? ¿Para la historia, disciplina que muchos autobiógrafos convertirán en fuente de validación? A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio. Las dificultades del autobiógrafo hispanoamericano, las vacilantes figuraciones a las que recurre, el constante afán por conquistar el aprecio de los lectores, configuran un modelo ambiguo que siempre apunta a la misma pregunta, sin formularla abiertamente: «¿Para quién soy yo un ‘yo’?» o, mejor dicho, «¿para quién escribo ‘yo’?»” (1996: 14).

²⁸³ Comparable a *El palomo cojo* serían, por ejemplo, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy y Ganas de hablar* (2008).

²⁸⁴ Loureiro considera, de hecho, la escritura autobiográfica como una más de las *tecnologías del yo* descritas por Foucault: “El sujeto «cuida de sí» al escribirse; se inscribe bajo la mirada del otro/destinatario de su escritura y como producto de relaciones de poder con «otros» a los que también inscribe en su texto. Si consideramos que el sujeto se constituye por medio de una doble sujeción (de instituciones y disciplinas, y a su autoconsciencia) podemos considerar la autobiografía no como el acto de reproducción o de autoconstitución de un sujeto sino como el lugar privilegiado en que esa doble sujeción se manifiesta y por la cual, al mismo tiempo, al sujeto lo hacen y se hace” (Loureiro 1993: 44).

el caso de la escritura hispanoamericana y de las novelas europeas descentradas como la de Mendicutti, la vulnerabilidad del yo se relaciona directamente con la manipulación del acervo europeo que ocurre ya fuera por la falta de acceso directo a esos textos de autoridad dentro de la tradición autobiográfica o porque ese acervo es evocado desde un lugar que se configura como *otro*. En el caso específico de *El palomo cojo*, el discurso autobiográfico bascula entre una voluntad de diferenciación respecto del *canon* —tanto literario como genérico-sexual— y una necesidad de inclusión del *otro* en el registro de las narraciones del yo españolas.

Una característica peculiar de la mediación narrativa elegida por Mendicutti entre la historia de un sujeto *abyecto* y el acto de contarla es el recorte temporal seleccionado: tres meses de la infancia, evidentemente los más significativos. El tratamiento de este periodo en el género autobiográfico ha tenido tradicionalmente un carácter proléptico. Pensemos, por ejemplo en *Las palabras* de Jean Paul Sartre, publicada en 1964, y a la que podríamos postular como modelo paradigmático de autobiografía masculina y europea. Allí, la evocación de la niñez tiene un significado restrictivo puesto que ese período viene a condensar la génesis de lo que el sujeto *será*: “Si, como comúnmente se cree, el autor inspirado es, en lo más profundo de sí mismo, otro distinto de sí, conocí la inspiración entre los siete y los ocho años” (Sartre 1990: 91). La certeza del sujeto acerca de un camino recorrido obliga a efectuar una selección y una articulación de escenas tempranas que expliquen no solamente la génesis de las virtudes explicitadas en la autobiografía sino también la legitimidad de un saber y de un hacer avalados por la publicidad del sujeto *real* con quien la voz que enuncia intenta identificarse. Por otro lado, y desde una postura opuesta que opta por el silencio, la observación que hace Sylvia Molloy acerca de la *prohibición* implícita en muchas autobiografías de hombres públicos en Hispanoamérica acerca de contar la infancia tiene su explicación en el hecho de que al “yo heroico y ejemplar (...) le resulta difícil acomodar (...) una *petite histoire* cuya mera trivialidad podría hacer dudar de la importancia de su empresa” (1996: 18). Frente a estas dos posibilidades (el significado proléptico o la elipsis) la elección hecha por Mendicutti da cuenta de un modo distinto de considerar la infancia, ya que el sujeto no aboga aquí por una *norma* cuyo hilo se retrotraiga a los primeros años de la conciencia. Por el contrario, la infancia representa

el tiempo absoluto, siempre presente, del ser viviendo en la problemática nunca resuelta de la diferencia, en la experiencia de un constante estado de indeterminación que le impide colocarse dentro de los marcos de lo que la investigadora feminista Sidonie Smith llama acertadamente, al describir el discurso autobiográfico, la mitología fundante del sujeto (masculino) unificado (1993: 395), y es por eso que el relato concluye en el mismo instante en que el reconocimiento de esa diferencia insalvable llega a la conciencia del personaje.

De acuerdo con el investigador español Darío Villanueva, la problemática del tiempo en la autobiografía es tan decisiva como la de la propia enunciación e identidad del yo, y ambas dimensiones constituyen “una verdadera estructura de dependencias mutuas” (1993: 20). Esta sintonía requiere, como elemento fundamental, de la existencia de un cierre rotundo que coincide justamente con el momento de la escritura. La fuerza elocutiva de la veredicción estaría entonces determinada por la cercanía o lejanía de lo narrado con el punto desde el que se elabora el discurso autobiográfico. La minuciosidad realista de los días del verano narrados en *El palomo cojo* y el corte abrupto en un punto del pasado sin solución de continuidad con el presente desequilibran la dependencia, en la configuración de la identidad, entre el yo y la dimensión temporal a través de la cual este se desarrolla, poniendo a la infancia, como dijimos, en un estado de absoluto dominio narrativo y psíquico.²⁸⁵

5.3.3.1. Entre lo público y lo privado.... lo ausente

Uno de los temas que con mayor insistencia aborda *El palomo cojo* es la dificultad de nombrar aquello que no se adapta a las expectativas del género sexual masculino. El recurso del equívoco, del doble sentido —no percibido jamás por la inocencia del narrador que adopta el punto de vista del niño de diez años— o de la decodificación literal de ciertos términos (como el verbo *cojear*) no cumplen, como señaláramos más arriba al puntualizar sobre el mecanismo de resignificación positiva y *queer*, exclusivamente la función de adobo humorístico del relato. La experiencia de la

²⁸⁵ Y diferenciándose así de la concepción lineal y progresiva del desarrollo humano tanto del *Bildungsroman* como de la autobiografía masculinos.

enfermedad padecida por el protagonista, por ejemplo, que lo obliga a la reclusión y al aislamiento, funciona como metáfora de lo que seguramente espera al personaje una vez que visualice y acepte su condición homosexual. Esta enfermedad no casualmente permanece innominada a lo largo de todo el relato. Por otro lado, las instancias de aprendizaje que describimos se asocian con experiencias ajenas a las posibilidades de verbalización, por estar incluidas en el ámbito de lo *raro*: “hay cosas que uno siente pero se calla, y además no habría sabido explicarme” (62). Como en otras novelas, *Mendicutti* emplea el habla coloquial de Andalucía para dar cuenta de experiencias problemáticas que involucran a sujetos excluidos por la norma y, en estos casos, a alguien de quien el discurso autobiográfico tradicional no habría podido dar cuenta. Se trata de un lenguaje atravesado por la subjetividad del personaje-narrador quien filtra las experiencias y les otorga un significado a su manera, dando lugar no solamente al efecto humorístico sino también a un choque de sentido que apunta a dejar al desnudo los mecanismos, implícitos en la lengua, de dominación, de represión y de exclusión culturales (Céspedes Gallego 2006: 31). Este mismo recurso se observa por ejemplo en *Una mala noche la tiene cualquiera* y en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, y será desarrollado con mayor profundidad en *Ganas de hablar*, publicada en 2008, en la que Cigala, el manicura homosexual que fuera personaje secundario en otras novelas, relata en primera persona la historia de su vida, adoptando una vez más la forma autobiográfica.

El término *raro* es asociado al miedo de ser parte del grupo de los excluidos por la moral familiar (como el solitario y mañoso tío Ricardo y el manicura Cigala). La conciencia infantil del narrador de *El palomo cojo* desconoce sin embargo la connotación sexual del vocablo, como ocurriera con el verbo *cojear* y el adjetivo *cojo*, y deja así en evidencia el sistema de dominación que proporciona un contenido violento a este adjetivo cuando es utilizado como epíteto de un nombre propio:

Por eso me callé [el narrador hace referencia a lo que él sabía sobre moda femenina], por eso me callaba a veces muchas cosas, porque me daba miedo que dijeran que era rarito. Rarito había sido tío Ricardo cuando era niño, y ya se veía cómo había terminado el pobre. Rarito fue siempre, según tía Victoria, José Joaquín García Vela [...] y por nada del mundo quería ser como él. (...). Y rarito había empezado siendo Cigala, el manicura, según él mismo decía,

rarito desde chavea, y había acabado siendo maricón. Así que yo procuraba no hacer ni decir nada (...). Y me aguantaba, pero siempre me entraban ganas de llorar (129).

La relación de las autobiografías canónicas con la infancia, como hemos visto, se supedita a una autofiguración apropiada a la imagen pública labrada por el yo. Esta necesidad da lugar al ya consabido deslinde entre lo público y lo privado. Por otro lado, la dialéctica entre ambos espacios se juega en relación con uno de los imperativos genéricos de la autobiografía: *decir la verdad*. El *cuidado de sí* desarrollado por Foucault en *Tecnologías del yo* (1990 [1984]) es una de las funciones del discurso autobiográfico, cuyas características han sido trabajadas por Ángel Loureiro (1993) y José Amícola (2007): decir la verdad sobre uno mismo llegaría a convertirse en un elemento fundamental en la formación del sentimiento de pertenencia de un individuo a su comunidad.²⁸⁶ Esta realidad confirma la continuidad funcional o la interdependencia entre los espacios de lo privado y de lo público en las autobiografías. No obstante, el caso de la novela autobiográfica de Mendicutti nos confronta con una problemática que no se ajusta a una ni otra esfera y que tampoco se explica mediante la interdependencia mencionada. La vergüenza infantil sobre cuyas causas no media ningún tipo de entendimiento *adulto* no estaría dando voz a la esfera de lo privado, sino, drásticamente, a la esfera de lo culturalmente *ausente*. El hecho de que el texto no proporcione ninguna explicación sobre los motivos de las sensaciones descritas, es decir, ninguna clausura de sentido que ubique el relato en un devenir témporo-lineal que culmine con la realización del yo, configura un espacio abierto a una pluralidad de significaciones que atraviesan la distancia entre el espacio de lo público y el espacio de lo privado para configurar el lugar impensado de lo invisible, dando cuenta de la ideologización de cualquier discurso orientado a mantener las esferas separadas. La novela de Mendicutti expone así la existencia de un cúmulo de experiencias,

²⁸⁶ Para Foucault las tecnologías del yo permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (1990 [1984]: 46). En este sentido, Loureiro, afirma que “la escritura autobiográfica podría considerarse una forma más de lo que Foucault llama tecnologías del yo”, ya que el sujeto *cuida de sí* al escribirse y “se inscribe bajo la mirada del otro/destinatario de su escritura y como producto de relaciones de poder con «otros» a los que también inscribe en su texto” (1993: 44).

transitadas por sujetos culturalmente *abyectos*, para cuya comprensión los lugares asignados por la cultura patriarcal, y que fueran descritos por Cristina Molina Petit, tal como reseñamos en el Capítulo 4 (lo masculino público *versus* lo femenino-maternal privado),²⁸⁷ son insuficientes, además de opresivos. Pero hay algo más: esta novela también problematiza los lugares comunes de vencedores y de vencidos, que en la España de Franco modelaron la subjetividad y el comportamiento de las personas y de las familias, dando lugar a modificaciones intrafamiliares de lo más variadas.

En este último punto, el trabajo de recuperación de la cotidianeidad durante una época pretérita (y definitivamente atrás en el tiempo para la mayoría de los lectores de la década del noventa) así como el testimonio que porta la voz narrativa en relación con un *haber estado allí* que fundamenta la naturaleza del género de las memorias (Amícola 2007: 16), permiten hablar de un tipo particular de memorias del franquismo. De acuerdo con Noé Jitrik, el narrador de las memorias, a diferencia del autobiógrafo, se erige como testigo y “simula objetividad en la descripción y en los juicios que, si son severos o violentos, es a causa de su gravedad, no de la pasión del narrador” (1998: 79). El distanciamiento moral o axiológico que propone Felipe-narrador se debe, como hemos descrito, a su inocencia y falta de madurez, estratégicamente articuladas con la narración del aprendizaje homosexual. Sin embargo, la novela contiene información suficiente como para reponer las características de una época y de unas formas de vida que son descritas mediante ese mismo desapego, lo que produce un efecto de crónica o de mero testimonio y que apunta precisamente a aquellos lugares no registrados con anterioridad por la pluma memorialística. De acuerdo con esta perspectiva, la presencia de elementos sexual y políticamente disonantes en familias conservadoras y nacionalistas abre la posibilidad de narrar de otra manera las configuraciones sociales ya conocidas de la posguerra, tan caras al mito de las *dos Españas*. Incluso los pasajes más arriesgados de un memorialista y precursor insoslayable para esta práctica como Francisco Umbral (aquellos, por ejemplo, en que el narrador de las *Memorias de un niño de derechas* alude a las transgresiones de carácter erótico-sexual de los niños educados de acuerdo

²⁸⁷ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.1.5. “De Michelle Rosaldo a Cristina Molina Petit. La dinámica de los géneros y los espacios”.

a la moral católica durante la posguerra)²⁸⁸ carecen del elemento perturbador que aporta en Mendicutti el testimonio de una disidencia que se sustenta en un reconocimiento de la imposibilidad de toda identidad de percibirse como estable y de adecuarse a matrices binarias de cualquier índole.

5.3.4. El modo gótico en *El palomo cojo*

La disidencia sexual infantil, no inocentemente colocada junto a conductas adultas que dan cuenta de una disidencia también política, se desarrolla por medio de una serie de recursos narrativos que imprimen sobre la estructura temporal y lógica del *Bildungsroman* y de la autobiografía los principios espacial y asociativos propios de la novela gótica, dando lugar a un caso de hibridez genérica sustentada en la problemática sexual expuesta. A diferencia de la novela de Álvaro Pombo que comentamos más arriba, en la que el espacio gótico propicia exclusivamente el aislamiento necesario para el devenir *homosexual*, el modo gótico es utilizado aquí como una forma literaria apta para traducir la atmósfera de miedo que se respiraba incluso en las familias acomodadas y afectas al régimen de Franco. Asimismo, los recursos de este género apuntan a describir los procesos de asunción del protagonista de la identidad sexual no sujeta a la norma, en el marco de un discurso que al abordar la tensión melodramática propia del gótico, pero en el contexto cultural de fines del siglo XX, se inscribe de lleno en las prácticas culturales del camp.

En pocas palabras, la literatura gótica surge como subversión ante las certezas del Iluminismo con la novela de Horace Walpole *The castle of Otranto* publicada en 1764 y su apogeo en Inglaterra, Francia y Alemania ocurre en las tres décadas posteriores hasta su cenit en 1820 con *Melmoth the wanderer* de Charles Maturin (con alguna repercusión más tardía en España a partir de la labor de traducción de los clásicos del género). Posteriormente, hacia fines del siglo XIX el gótico volvería a florecer y desde entonces sería subsumido por la historia de fantasmas, la novela

²⁸⁸ Como ejemplos de las referencias en las memorias de Umbral a transgresiones de tipo sexual, podemos mencionar la introducción de la figura del pederasta como origen de futuras perversiones (“todavía hoy nos asombra a muchos niños de la guerra el haber llegado hasta aquí machos enteros” [Umbral 1973: 121]) o el “regusto sacrílego por el erotismo” (1973: 103) que acompaña los recuerdos del contacto cercano con cuerpos de mujeres durante las misas y las posteriores masturbaciones.

histórica, la novela por entregas y las formas actuales, derivadas de él, del relato policial y el fantástico (Cf. Solaz 2003 y López Santos 2008). En un clásico estudio sobre el tema, Maggie Kilgour define el argumento de la novela gótica como el de una historia de usurpación, en el que se plantea el problema de la herencia y de la sucesión, y en el que se esbozan relaciones incestuosas, pero cuyo final supone la redistribución justa de personas y propiedades (1996: 18). Ocurre en esta narrativa un extrañamiento de las relaciones familiares normales, y el hogar, espacio que la Razón iluminista y la cultura patriarcal adjudicaron a la mujer, aparece como una prisión donde la heroína es acechada por el poder masculino, en una representación del miedo femenino ante el acoso tiránico y patriarcal (Amícola 2003: 61). La trama del gótico, por último, se articula en un relato cuya narrativa renuncia a la linealidad (Kilgour 1996: 18) y cuyos excesos quedan expuestos en una retórica que da cuenta de la irrupción en el discurso de la novela de lo emocional y del sentimiento irracional del miedo —cualidades que se adjudican a la mujer (Amícola 2003: 26)—, y que se encarga de recuperar el pasado de una manera contradictoria: como amenaza para el presente y al mismo tiempo como modelo de relaciones comunitarias perimidas (Kilgour 1996: 30).

La posibilidad de escribir literatura gótica a fines del siglo XX y principios del XXI supone necesariamente la adaptación de este género a formas ya no interesadas en lograr el *miedo del lector* como efecto, componente principal de su manifestación clásica y de la reelaboración más acabada que el cine de terror tuvo el privilegio de llevar a cabo. A la pregunta acerca de si es posible escribir literatura gótica en la España actual responden la obra negra y expresionista de Pilar Pedraza,²⁸⁹ las colecciones de relatos *Frankenstein* y *Drácula* que reúnen escritores en boga, como Espido Freire, Ricardo Menéndez Salmón, Carmen Posadas, José María Merino y Gustavo Martín Garzo²⁹⁰ y algunas novelas de Carlos Ruiz Zafón, de Eduardo Mendoza

²⁸⁹ *Las joyas de la serpiente* (1984), *Necrópolis* (1985), *La fase del rubí* (1987), *El gato encantado* (1993), *Paisaje con reptiles* (1996), *La perra de Alejandría* (2003), *Lucifer Circus* (2012). Para un análisis y descripción de la obra gótica de Pilar Pedraza ver Robles Moreno (2006).

²⁹⁰ Los volúmenes de cuentos coordinados por Fernando Marías, aparecidos en 2008 y editados por la Editorial 451, reúnen de un lado (*Frankenstein*) cuentos de escritoras (Pilar Adón, Lola Beccaria, Ángeles Caso, Espido Freire, Irene Gracia, Paula Izquierdo y Lourdes Ventura) y del otro (*Drácula*) relatos de Cristina Cerrada, Raúl Guerra Garrido, Eduardo Lago, Gustavo Martín Garzo, Ricardo Menéndez Salmón, José María Merino y Carmen Posadas.

y de Camilo José Cela Conde.²⁹¹ En todos estos ejemplos, se trata de una narrativa que acude a lo fantástico, a los escenarios remotos, y también a la historia reciente²⁹² como marco para el desarrollo de argumentos *negros*. En la incorporación del modo gótico, la novela de Mendicutti sólo podría sumarse a esta lista haciendo una salvedad que es fundamental para comprender la articulación de esta estética en el relato de Felipe: la conexión entre la expresión gótica y el deseo tabú. En su estudio sobre la novela gótica y el *Bildungsroman*, Amícola se encarga de subrayar un vínculo de este tipo, notando cómo en la representación de lo sublime el deseo individual juega un papel primordial: el terror en la literatura gótica tiene que ver con los peligros de la liberación desenfrenada de deseos reprimidos por larga data (Amícola 2003: 30). Por su parte, María Negroni (1999) había señalado ya que los misterios de los relatos góticos no pueden entenderse separados del costado sexual entendido como lo tabuizado de la vida social.

El relato en primera persona de Felipe se aviene a dos tipos de lecturas: una lineal, lógica y temporal, en la que el lector va acompañando el desarrollo prolijo del argumento y los cambios subjetivos del niño en relación con su vínculo con los adultos dentro de la casa (equiparable, como vimos, al desarrollo del *Bildungsroman*); y una lectura que denominamos gótica porque deviene del discurso infantil atemorizado por sus pulsiones físicas, sus supersticiones, y su deseo reprimido, en un espacio apto para este tipo de expresión, como lo es esa casona en la que el temor a Franco y a la condena social determinan las conductas de la mayoría de sus habitantes. Así, por ejemplo, en el capítulo quinto de la primera parte (“¿Por qué puerta entrará el desconocido?”) Felipe acaba de comprobar su atracción hacia los hombres, conocimiento que no puede verbalizar pero que queda claro en la inquietud que en él provocan una fotografía en bañador de su tío Ramón y una postal que representa el amor homoerótico en las figuras de un perro y un palomo. La noche en que posa imitando los gestos de su tío frente al espejo de su habitación es narrada mediante los estereotipos del relato de terror: la casa está en absoluto silencio, la tenue luz de la

²⁹¹ Nos referimos a *El príncipe de la niebla* de Carlos Ruiz Zafón (1993), *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982) de Eduardo Mendoza, y *Como bestia que duerme* (2003) de Camilo José Cela Conde.

²⁹² En este caso se ubica *Como bestia que duerme* de Cela Conde.

luna produce una penumbra confusa dentro de la habitación y el protagonista siente que los muebles y las puertas de su habitación han cambiado misteriosamente de sitio.²⁹³ A este escenario se suma la audición de pasos: “alguien iba a entrar en el dormitorio en cualquier momento, de eso ya no me cabía la menor duda, y estaba seguro de que iba a lastimarme” (67). Más adelante, en franca complicidad con el lector, Felipe fantasea: “a lo mejor era el alma de tío Ramón, que había tenido un accidente, y no quería hacerme daño, sólo quería que yo tuviese una revelación” (68). La asociación entre el temor y las características del espacio es fundamental en las descripciones góticas. En este ejemplo, como en la mayoría de las descripciones de la casa, se observa una conexión estrecha entre, por un lado, la zozobra experimentada por el protagonista como resultado de la aparición de su deseo por el tío y, por el otro, las características hostiles y misteriosas de la habitación y la casa a oscuras. Asimismo, el impulso sexual se personifica en un “desconocido” que acecha al protagonista, aterrizándolo, aunque luego Felipe encuentra en la fantasía de que esa aparición sea el alma de su tío la tranquilidad que le permite conciliar el sueño. Vemos en este breve pasaje el funcionamiento de la parodia como uno de los mecanismos que estructuran el acercamiento de esta novela al modo gótico: el terror, comúnmente asociado en la literatura gótica a la presencia maléfica de un personaje masculino que viene a usurpar los bienes materiales y simbólicos legítimos de la heroína, se conecta sin ambigüedades —salvo el discurso inocente y magistralmente representado del protagonista— con su verdadera naturaleza, es decir, con el deseo sexual tabú.

Las descripciones de la casa son fundamentales porque contribuyen a la construcción del ambiente en donde este deseo toma forma para afirmarse finalmente en el último capítulo de la novela, como resultado del proceso de aprendizaje ya mencionado. Se trata de una de las mejores casas, propiedad de una familia de vinicultores, situada en el Barrio Alto, emplazamiento que le otorga una visión y dominio privilegiados sobre el resto del pueblo. Invadido el ambiente por el olor pregnante del vino que se macera en la bodega, la luz especial de esta casona también

²⁹³ “No distinguía el reflejo de la luna del armario, ni el hueco de la puerta, ni siquiera me daba cuenta de que por el cierro tenía que entrar un poco de luz y, si no lo veía, era porque estaba mirando hacia otra parte, acostado en la cama de cualquier forma. Empecé a sentirme mareado, como si de pronto todo en la habitación hubiera cambiado de sitio y por las puertas, ahora en lugares diferentes, pudiese entrar algún desconocido” (64).

imprime un efecto de extrañamiento sobre los sentidos del protagonista: “Era una luz que, misteriosamente, siempre dejaba un poco de resplandor, hasta cuando se hacía de noche” (23). A la rarificación del ambiente familiar contribuyen, además, la presencia invasiva de las palomas que cría Ricardo y la manifestación de ruidos y murmullos durante la noche: “Y es que de noche, en casa de mis abuelos, seguían pasando cosas como si nada, como si fuera peligroso el que todo se quedara quietecito y en silencio” (23). El narrador hace alusión, además, a las súplicas de los antepasados de la familia, cuyos retratos se acumulan en una azotea, y a los quejidos nocturnos de su bisabuela moribunda (aislada en una habitación a la que pocos tienen acceso, como en las historias de mujeres locas y peligrosas encerradas, en la línea de la clásica loca de Thornfield de *Jane Eyre*).²⁹⁴ Ya señalamos que las historias góticas exponen un extrañamiento y desfamiliarización respecto de la domesticidad de manera tal que el hogar aparece como una prisión, en la que la mujer indefensa se encuentra a merced de ominosas autoridades patriarcales (Kilgour 1996: 9). Al mismo tiempo, el gótico exhibe una relación compleja con el pasado, muchas veces representado en la aparición de un personaje que se cree muerto pero que resulta estar encerrado (1996: 31). El espacio del hogar alojando un misterio (siempre relacionado con el pasado y con lo ominoso) resulta parodiado en el acercamiento ambiguo que Felipe tiene con la casa como espacio contextual de su despertar homosexual. Además de la imagen grotesca de la bisabuela gritando por las noches sus aventuras sexuales pasadas, la figura de la prisión doméstica recibe una significación que, gracias también al componente sexual, recupera y supera a la vez la tradición literaria gótica, la cual se opone de manera cabal a la severidad del *Bildungsroman*.

La puesta en jaque de la realidad objetiva que experimentan los personajes de los argumentos góticos en su contacto con los seres y situaciones extraños (Cf. López Santos, 2008) no tiene para Felipe efectos negativos;²⁹⁵ por el contrario, contribuye a la formación de una imagen de sí en el marco de una moral a contrapelo de la matriz dominante en la época en la que se ubica relato. La casa, entonces, recibe

²⁹⁴ Nos referimos a la novela de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, publicada en 1847, y considerada un clásico del género romántico y melodramático, emparentado muy de cerca con el gótico (Cf. Amícola 2003).

²⁹⁵ Recordemos, al respecto, la satisfacción de Felipe durante el recital de Lorca: “Era mucho mejor, más divertido y más emocionante, estar con los bichos raros” (212) y “Yo no quería, por nada del mundo, que me sacaran de aquella casa” (212).

definitivamente un significado positivo, a pesar de que funciona efectivamente como prisión, y a pesar de que en ella se da el enrarecimiento de las relaciones domésticas característico de la narrativa gótica. Lo que debería generar temor y vulnerabilidad en este protagonista, sustituto paródico de la heroína clásica del género, produce, por el contrario, la certeza de que su condición *diferente* será vivida con aceptación: “Así que no tenía que darme vergüenza cuando se me ocurría que de mayor iba a ser un bicho raro” (212).

Por otro lado, la particular mezcla de admiración y miedo que en la novela algunos personajes expresan hacia la figura de Franco (entre ellos, Blanca, tía materna del protagonista, que en su viaje de bodas visita extasiada el Valle de los Caídos) convive con el desprecio que hacia el régimen manifiestan Victoria y Ramón, personajes que desafían la vigilancia política y familiar mediante actos como la organización del recital o la anécdota de la burla pública al yerno del Caudillo por la que Ramón es perseguido en la novela.²⁹⁶ El estado de salud de la bisabuela empeora drásticamente cuando Victoria, aludiendo al asesinato de Lorca, insulta a Franco. El hecho atemoriza a Felipe: “El chillido de la bisabuela Carmen, que se le había vuelto a atrancar en la garganta, era como el sonido de un cerrojo mohoso que alguien estuviera empujando para dejarnos encerrados en aquella habitación” (123). La muerte se producirá más adelante, como ya referimos, cuando Mary coloca frente a sus ojos fotografías de hombres desnudos. El miedo al soberano se conjuga de una manera bastante peculiar con el deseo sexual escandaloso, aquel que no conduce al matrimonio y que ocurre por fuera de la heteronorma, como los numerosos *affairs* de Victoria, las conquistas femeninas y masculinas de Ramón, los cuatro novios de Mary y la historia de los amores de la bisabuela con “una cuadrilla entera de bandoleros” (32). El exceso, es claro, apunta a un tipo de absurdo que está en función de la voluntad

²⁹⁶ De acuerdo con el relato que Mary le cuenta al narrador, Ramón estaba escondiéndose de la policía de Franco “por haberse chufleado del marqués de Villaverde”, junto al cual había formado parte “de la misma pandilla” y con el que había sido “más amigos de lo que uno se pueda imaginar, hacían barrabasadas juntos y se prestaban dinero (...) y alternaban con las señoras de la alta sociedad para sacarles regalitos y hasta billetes que luego se gastaban con gachises de cabaré” (196). La anécdota política refiere que Ramón, quien recibiera el desaire de no ser participado del casamiento del marqués con la hija de Franco, encuentra la oportunidad de vengarse fingiendo desconocer a su esposa, en un restaurant donde se cruzaran por casualidad, y confundiéndola con “una gachí desconocida”: “caramba Cristóbal cuánto tiempo sin verte, miró a la marquesa como si fuera alguna gachí desconocida y luego, en voz más alta, para que todo el mundo lo oyese bien, le preguntó: Oye, por cierto, ¿te casaste?” (197).

expresada por Mendicutti de mostrar, a partir de una serie de personajes caricaturizados hasta el grotesco, las contradicciones entre realidad y apariencia en un momento histórico en el que primaban el silencio y el acatamiento al poder. Encontramos que el clima gótico de la novela apunta también a esta ambigua relación con la figura del soberano, cuyo poder en la novela gótica, como describiera José Amícola, se asimilaba al poder del padre y se resumía en el hecho de poder disponer de la vida de los súbditos (1998: 38), cualidad que queda representada en el argumento de usurpación que da forma a estos relatos. En este sentido, vale la pena citar la lectura que el investigador argentino hace del tema de la usurpación sufrida por la mujer en el discurso gótico, que tiene que ver “con las capas más profundas de la propia formación de su autoestima, que se ve constantemente jaqueada por la amenaza de la violación de su cuerpo o por la violencia sobre sus deseos y derechos” (Amícola 1998: 46). *El palomo cojo* articula el modo gótico porque está dando cuenta, precisamente, de la relación entre un niño y un sistema que habla por todos y que viola, por tanto, sus deseos, a pesar de que el protagonista vive su diferencia como una violación ejercida por él o como un defecto. La impronta del discurso religioso, transformado en catecismo ramplón a través de la figura del Padre Gerardo, profesor cuyas enseñanzas el niño trae una y otra vez, contribuye a la construcción de la subjetividad temerosa y supersticiosa de Felipe, que hemos venido describiendo. A modo de ejemplo, baste este pasaje: “el hermano Gerardo nos pidió a todos que cerrásemos los ojos y aguantáramos la respiración para que comprendiéramos lo que se sentía cuando a uno lo enterraban vivo, que fue lo que hicieron con san Celedonio o no sé qué otro santo” (138). No hace falta recordar el estrecho vínculo entre Iglesia y poder político que diera forma a la imagen de España durante la dictadura de Franco, y que el cine y la literatura se han encargado de impugnar.

Una vez más, el recitado de Lorca, en este contexto, instala la temática gótica del regreso de los muertos, redirigiendo el temor de Franco y los preceptos religiosos hacia expectativas más auspiciosas para Felipe, como queda expresado en la declaración positiva que Victoria hace respecto de su sobrino, y que condensa, como expusimos más arriba, el principal significado reivindicativo de la novela, en el contexto de la recuperación de la memoria del pasado reciente en España.

CAPÍTULO 6

Tradición memorialística *femenina* y *Luna lunera* de Rosa Regàs. La memoria escondida

6.1. Introducción. Historia reciente y novela *femenina* en España. Laforet, Matute, Rodoreda, Roig, Martín Gaité, Antolín, Aldecoa y Regàs

Referirse a un objeto de estudio clasificándolo de *femenino* comporta una serie de riesgos respecto de simplificaciones y encasillamientos que deben ser explicitados, teniendo en cuenta que para el investigador que se mueve en el vasto universo de la literatura española la cualidad mencionada permite, no obstante, abordar algunos de sus textos mediante el uso de herramientas conceptuales productivas. En España es evidente que desde principios de los años ochenta la literatura escrita y publicada por mujeres se ha visto significativamente incrementada, cuestión que llevó a algunos estudiosos a referirse al fenómeno en los mismos términos que acuñara el mercado (siempre atento a novedades y rótulos de venta fácil) y hacer mención, así, a la *nueva novela femenina* (Cf. Valls 1989) o al *boom de literatura femenina* (Cf. Patterson Parrack 2007). La pregunta acerca de si existe o no una escritura específicamente femenina ha sido objeto de estudio de algunas aproximaciones analíticas (entre las que cabe resaltar, en el ámbito peninsular, las de Biruté Cipliauskaitė [1994], de Geraldine Nichols [1992] y de Alicia Redondo Goicoechea [2008]) y ha formado parte de un debate del cual las mismas escritoras se vieron en buena medida obligadas a participar (Cf. Valls 1989).²⁹⁷ Si tomamos en cuenta algunas de las argumentaciones y descripciones hechas por el feminismo contemporáneo en torno a la categoría de *género*, y que expusimos en el Capítulo 4, nos vemos en la obligación de utilizar con sumo cuidado un término con tintes lo suficientemente esencialistas como para poner en jaque la idea rectora de nuestra mirada, preocupada por atravesar algunos textos de la literatura española contemporánea a partir de la problemática del género sexual, como una cuestión que tiene su primer origen en regulaciones y prácticas de índole

²⁹⁷ Fernando Valls (1989) recoge, de hecho, una serie de argumentaciones en torno a la problemática de distintas escritoras españolas, como Carme Riera, Esther Tusquets, Rosa Montero, Lourdes Ortiz y Adelaida García Morales.

social y cultural, antes que en evidencias o hechos naturales. En este sentido, lo *femenino* como calificativo para un tipo de literatura no sería otra cosa más que una de las (múltiples) manifestaciones del género, una posibilidad entre muchas otras, que cristaliza en un grupo de autores (no necesariamente de sexo femenino, aunque sí lo serán las autoras que veremos a continuación) o de textos, dando cuenta de planteos, en el nivel discursivo y narrativo, que se vinculan con las necesidades, deseos y frustraciones relacionados con problemáticas históricas o contemporáneas asignables al grupo genérico de las mujeres (aunque no a todas).²⁹⁸ El feminismo contemporáneo y los estudios *queer* nos enseñan que las generalizaciones son peligrosas porque anulan las diferencias dentro de los mismos grupos (diferencias inter e intrasubjetivas, si recordamos a Judith Butler) y los cruces que en cada sujeto se producen entre el género y otras dimensiones como la clase social, la raza, el estatus cultural, etc. En todo caso, en este contexto, la nomenclatura novela *femenina* (manteniendo la cursiva, que avisa sobre las precauciones del uso de un término marcado por concepciones esencialistas) viene a cubrir un espectro (bastante más amplio del que aquí se reseñará) de novelas escritas desde una mirada específica y una necesidad de contar aquello que no ha sido registrado por el interés historiográfico, el de los medios de comunicación (donde se producen los principales debates en torno a la memoria) e incluso del literario, y que involucra experiencias vividas o imaginadas en el marco de la historia reciente de una sociedad (que denominamos como *patriarcado franquista*) que se subsume dentro del patriarcado como sistema del que ni España ni los otros países de Occidente aún han podido salir.

Al hacer referencia, en el Capítulo 3, a los diferentes estudios sobre la memoria colectiva, hemos intentado vincular la problemática de la memoria, de la historia y del olvido con el sistema patriarcal como espacio que regula la presencia y las condiciones de audibilidad de las voces que quieren hablar o contar el pasado, evaluar el presente y pautar o negociar caminos para transitar el futuro. Las voces que denominamos *femeninas* y que emergen en novelas como *Luna lunera* han conformado, desde los primeros años de la posguerra hasta el fin del siglo XX, verdaderos reservorios de

²⁹⁸ Como ejemplos de una mirada *femenina* en autores *masculinos* podríamos mencionar las novelas *Extramuros* de Jesús Fernández Santos (1978) y *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes (1966).

experiencia de vidas y de experimentación literaria que quedaron en los márgenes de la memoria cultural, o en aquel espacio que Assmann denominaría como el de los archivos de la memoria *acumulada* (2008b: 45). Al abordar estas narrativas se puede observar con claridad la división de las esferas de lo público y lo privado como engranaje determinante del funcionamiento de las diferentes dimensiones de la memoria. En este sentido, los marcos sociales de la memoria estarían limitados por intereses, significados y valoraciones asociados al patriarcado, y este hecho subraya la singularidad de las memorias *femeninas* y subalternas que se constituyen ellas mismas en marcos inéditos para el recuerdo colectivo de toda una sociedad.

Uno de los modos predominantes con que se recubre la expresión literaria de las mujeres (en la que se persigue específicamente la singularidad de lo relativo a las experiencias femeninas) es el uso de la primera persona y de formas narrativas autobiográficas. En ellas suele aparecer de manera también predominante el esquema de formación, pero con variaciones fundamentales respecto del modelo convencional y masculino del *Bildungsroman*. Biruté Cipliauskaitė se refiere al género *novela de concienciación* (1994: 20) como el propio de un tipo de escritura que intenta dar cuenta del desarrollo de la conciencia subalterna hacia un camino de autoafirmación y de liberación o bien hacia el fracaso de esta meta (1994: 23:24). En ella, la materia histórica puede llegar a cobrar un lugar muy limitado en relación con la preeminencia de los movimiento interiores del yo, de sus orígenes y de su devenir hacia el momento actual (1994: 34), lo que lleva a ciertas libertades del discurso que en muchos casos abandona la linealidad narrativa y, como la novela experimental posmoderna, trabaja de acuerdo a criterios de fragmentación, yuxtaposición, condensación, circularidad, elipsis, etc. La necesidad de *contar* el recorrido personal e inédito de la experiencia que se vive como diferente respecto de los cánones masculinos del desarrollo ha sido la causa de que muchas novelas que abordan vivencias relacionadas con la Guerra Civil y la dictadura sean escritas mediante la forma de *Bildungsroman* y aborden periodos cruciales del desarrollo personal como la niñez, la adolescencia y el tránsito hacia la vida adulta. La literatura catalana (en lengua catalana o en español), a la cual pertenece la obra de Rosa Regàs, contiene valiosos ejemplos de novelas *femeninas* cuyo estudio en profundidad está aún por hacerse. Ejemplos de ella son la obra de Ana

María Matute, Carmen Laforet, Mercè Rodoreda, Montserrat Roig, Ana María Moix, Esther Tusquets, Carmen Kurtz y Carme Riera. Ellas forman parte, junto con otras escritoras peninsulares (Concha Alós, Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa, Rosa Montero, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas, Adelaida García Morales, Enriqueta Antolín, etc.) de una tradición en buena medida marginal, una parte de la cual intentaremos dar cuenta en este apartado. Abordaremos, por lo tanto, ejemplos — similares y antecedentes de *Luna lunera*— de novelas sobre la Guerra Civil y la posguerra a los fines de ubicarlas dentro de una línea literaria *femenina* que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se ha dedicado a reevaluar la historia reciente española, de modo independiente y alternativo respecto de las prácticas de rememoración colectivas oficiadas por otros agentes intelectuales, políticos, culturales y mediáticos. La relación literaria de ese pasado se conecta con una serie de gestos poco ruidosos —la palabra no llega a grito, a reclamo abierto, aunque sí dibuja más y más su mayor nivel de concientización— de desvelamiento y socavamiento de la violencia sobre los sujetos que, de acuerdo con las argumentaciones expuestas en el Capítulo 4, denominamos *abyectos* y *subalternos*. Esa violencia se instituye y se legitima dentro de una sociedad organizada, de acuerdo con la propuesta de Cèlia Amorós, alrededor de sucesivos y yuxtapuestos pactos patriarcales, donde el poder de nombrar y de contar no ha estado en manos de las mujeres, ubicadas, por heterodesignación, en la esfera de lo íntimo y lo idéntico a sí mismo. Este espacio se corresponde, si recordamos el esquema sociológico propuesto por Cristina Molina Petit, con el ámbito minusvalorado de la vida privada. En un contexto de confrontación y discusión de la memoria oficial impuesta por la dictadura y de recuperación de las memorias de los *vencidos*, las novelas que comentaremos a continuación aportan valoraciones diferentes del pasado que se conectan directamente con la búsqueda de una voz propia para la escritura y para realización del yo *femenino*, entendido como diferente y singular en relación con los cánones del desarrollo masculino, y vislumbrado en función de su resistencia o de sus tensiones respecto de las imposiciones y limitaciones sociales que en la historia reciente de España han restringido la libertad de acción de las mujeres. El rescate de lo microhistórico es una característica recurrente dentro de esta línea, así como también el uso de la primera

persona y del modo autobiográfico (aunque se trate de *novelas* autobiográficas, es decir, que no establecen una continuidad entre la identidad autoral y el yo narrativo).²⁹⁹ El recuerdo *femenino* subvierte de este modo los campos frecuentes de la rememoración colectiva, ofreciendo una mirada complementaria y alternativa de la historia oficial.

Abordaremos, de manera introductoria al análisis de *Luna lunera*, las novelas *Nada* de Carmen Laforet (1945), *Primera memoria* de Ana María Matute (1960), *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda (1962), *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (1978), *La hora violeta* de Montserrat Roig (1980), *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997) de Josefina Aldecoa, y *Mujer de aire* de Enriqueta Antolín (1997). Los ejes que guiarán la descripción de estos ejemplos de abordaje *femenino* del pasado reciente español servirán a modo de aglutinadores de recursos estéticos y del trabajo sobre temáticas que diferencian una tradición literaria subalterna en la novela española contemporánea sobre el pasado reciente. Es imprescindible aclarar que los textos seleccionados para esta introducción provienen de un recorte necesario y por lo mismo arbitrario y que somos conscientes de que hemos dejado afuera autoras tan fundamentales para la evolución de la literatura española contemporánea como Carmen Kurtz, Dulce Chacón o Almudena Grandes, las cuales han contribuido a la reconfiguración de la memoria histórica mediante la introducción en su narrativa de experiencias de orden subalterno sobre la Guerra Civil y la posguerra, como lo prueban las novelas *Duermen bajo las aguas* (1954) y *El desconocido* (1956) de Kurtz, *La voz dormida* (2002) de Chacón, *Malena es un nombre de tango* (1994) y *El corazón helado* (2007) de Grandes.

6.1.1. Fragmentación, epifanía y modalidad dubitativa

Los estudios sobre literatura *femenina* suelen coincidir acerca de un punto que aúna literaturas de distintas lenguas y naciones: la narración que busca diferenciarse respecto de los modos clásicos de representación masculinos recurre a la ruptura del orden lógico-lineal de los acontecimientos narrados proponiendo la fragmentación y el

²⁹⁹ Ver nota 281.

desorden narrativo como principio constructivo (Ciplijauskaitė 1994: 24 y Redondo Goicoechea 2008: 38-39). En el caso de las narraciones autobiográficas (que incluyen el esquema de formación) la memoria en muchas ocasiones se concibe como una actividad anárquica que escapa al control racional de la narradora, lo que en muchas ocasiones suele ser tematizado en la novela. En *Primera memoria* de Ana María Matute la narración en primera persona de Matia reconstruye los seis meses transcurridos desde el inicio de la Guerra Civil hasta las navidades de 1936 en la isla de Mallorca y que ocupan precisamente el espacio de tiempo del tránsito de la niñez hacia el mundo complejo de una adolescencia que teme y desconfía de los modos de vida y los valores de los adultos. La novela se presenta como un relato en apariencia lineal, que va siguiendo de manera cronológica las distintas instancias del desarrollo de la protagonista (abandono de la casa de la infancia, traslado a la isla al cuidado de una abuela autoritaria, conocimiento del primer amor, nacimiento de una cierta conciencia de clase, preparación para la internación en un colegio religioso), pero la narración, a diferencia del relato que acude a los recursos de la analepsis y la prolepsis para explicitar el origen de las acciones o sus consecuencias, se ve interrumpida de manera insistente por oraciones o párrafos parentéticos en los que la conciencia de la narradora evoca escenas, sentimientos o episodios del pasado o del futuro sin orden ni control aparentes. Los saltos temporales sin previo aviso —incluidos por lo general en los fragmentos entre paréntesis o, en menor cantidad de ocasiones, formando parte del hilo narrativo principal— que se intensificarán en la narración polifónica de las otras dos novelas que continúan la trilogía de *Los mercaderes* (*Los soldados lloran de noche* de 1964 y *La trampa* de 1969), configuran un modo de representar el acto de recordar que no puede atenerse a la lógica racional del discurso autobiográfico, siendo la yuxtaposición temporal una forma de manifestarse narrativamente en contra de la representación dominante del tiempo humano. *Nada*, novela con la que Carmen Laforet inaugurara sin saberlo una tradición de historias femeninas sobre la posguerra (y a ello se debió con seguridad el ruidoso éxito de un primer Premio Nadal concedido, en 1944, a una escritora mujer y novel) (Cf. Gurruchaga 2006), presenta también bajo la apariencia de una novela costumbrista la historia del devenir hacia la conciencia autónoma de una muchacha que se enfrenta a la cruda realidad adulta enmarcada en

la Barcelona hambrienta de la inmediata posguerra. La narración respeta con bastante puntualidad la estructura cronológica de la novela de formación tradicional (Ciplijauskaitė 1994: 46-47), pero debajo de esa linealidad aparente se observa una estructuración personal que administra los acontecimientos y la descripción de los personajes de acuerdo a su impacto en el proceso de formación, signado, como Matia en *Primera memoria*, por una orfandad absoluta. Así, se dedica una buena porción narrativa a episodios y diálogos protagonizados por los parientes que viven junto a Andrea, y en los que se insiste sobre situaciones ajenas a la protagonista vividas durante la Guerra Civil, el periodo posterior signado por la falta de alimentos (el hambre es el otro gran protagonista del relato) y las deformaciones psicológicas que devienen de esas circunstancias extremas. Estas escenas, reproducidas por el discurso de la narradora o insertas en estructuras dialógicas, se yuxtaponen, complejizándolo, al desarrollo lineal de la historia en primera persona.³⁰⁰ La escritura en lengua catalana de temas e historias de vida relacionados con la Guerra Civil, el franquismo y la transición democrática, junto a la reivindicación nacionalista, marcan la obra de Montserrat Roig (cuyos feminismo, marxismo y nacionalismo catalán son paradigmáticos de su situación culturalmente marginal ya que implican una doble o triple *subversión* en su discurso [Cf. Nichols 2006]). En la tercera parte de *La hora violeta*, publicada en 1980 en catalán,³⁰¹ una de las tres voces femeninas en primera persona, Judit, se deja oír a través de una serie de escritos íntimos que la narración dispone de manera cronológicamente desordenada. Así, el lector asiste a la exposición de la intimidad de una mujer cuya vida se ha limitado a los enseres domésticos y que

³⁰⁰ Un buen ejemplo de este recurso lo brinda el Capítulo 4 de la Primera Parte de *Nada*, en el que Andrea escucha ensimismada el diálogo entre la abuela y Gloria (la mujer de su tío materno), el cual se reproduce mediante el uso del código dramático, sin intervención alguna del narrador. En él, Gloria recuerda sus sufrimientos y los de su marido y su cuñado durante la Guerra Civil. El diálogo adquiere independencia respecto del hilo narrativo central de la novela, pudiendo leerse como un microrrelato o historia enmarcada. De todos modos, a partir de él el lector extrae una serie de informaciones históricas (el funcionamiento de las checas, la existencia de espías en el bando republicano, las penurias de la zona roja, etc.) y se acerca a uno de los mensajes más importantes de esta novela escrita a sabiendas de la necesidad de sortear la censura y evitar las represalias: el respeto a la “libertad de ideas” como base del verdadero sistema republicano (y ya definitivamente atrás en 1944). La abuela, personaje que contrasta con las otras mujeres del relato al representar una interesante combinación de sabiduría popular e inmovilismo femenino, pronuncia lo que podría leerse como un axioma encubierto de los anhelos de una intelectualidad que debió disfrazar su discurso para poder ser oída: “«Entonces yo soy más republicana que usted, porque a mí me tiene sin cuidado lo que los demás piensen; creo en la libertad de ideas»” (Laforet 2001: 20).

³⁰¹ El título original es *L’hora violeta*.

sufrió desde ese espacio los años difíciles de la guerra y la hambruna de la posguerra. Pero los textos no ofrecen un recorrido lineal de ese pasado. Lo que prima en su disposición aleatoria es el registro sentimental: el amor hacia un hijo enfermo, el recuerdo de una amistad apasionada con otra mujer durante la guerra, la relación sosegada con un marido que ha vuelto física y anímicamente consumido del frente. Estos fragmentos apuntan a la conformación de un personaje cuya subjetividad se muestra expresamente en proceso de conformación y en constante peligro de desintegración, y revelan la imposibilidad de la protagonista de desarrollarse como individuo autónomo luego de dos hechos relacionados con la guerra: el suicidio de su amiga enamorada de un soldado irlandés muerto en el campo de batalla y, más tarde, la muerte de su hijo enfermo (al que concibió durante la dictadura). En rigor, toda la novela de Roig se construye en base al principio de la fragmentación y la multiplicidad (de puntos de vista, de vínculos intertextuales y de géneros discursivos [Cf. Fages 2007]). En *Mujer de aire* (1997), Enriqueta Antolín vuelve sobre la protagonista y *alter ego* de sus dos novelas previas (*La gata con alas* de 1992 y *Regiones devastadas* de 1995), para narrar desde una perspectiva adulta la historia de su vida desde que era una niña en los años cincuenta en Toledo y sufriera la ausencia de su padre preso por desobedecer al régimen hasta los últimos devenires de su relación amorosa con un amigo de la infancia. El relato es una gran reflexión sobre la memoria que sigue el impulso de la asociación libre³⁰² motivada por la inmovilidad de la narradora durante los días que pasa internada, y en delicado estado de salud, por causa de un infarto, y dirigida mentalmente hacia su amante, interlocutor ausente. Las evocaciones fragmentarias a los hechos del pasado reconstruyen de a poco las causas del imprevisto desenlace y confluyen en la decisión final de la narradora de comprometerse con la lucha interrumpida de su padre mediante un trabajo arqueológico de recuperación y rehabilitación de la memoria silenciada por la dictadura (Antolín 1997: 96). Es curioso e irónico que la decisión de moverse a la acción sea tomada en las últimas páginas de la novela, y que no se aluda a la recuperación física de la protagonista, quedando la duda acerca de la factibilidad de

³⁰² La narradora usa el verbo “divagar” para referirse a su acto expresivo: “Prometí contarte algo divertido y con tanta divagación he olvidado qué. Obligarme a recordar es peor, es un esfuerzo agotador y doloroso que no me lleva a nada” (Antolín 1997: 93).

ese compromiso. En este sentido, queda abierta la pregunta acerca de las posibilidades de acción por parte de una *mujer* en el contexto de la España de los años noventa, todavía lejana a la promulgación (una década más tarde) de la Ley de Memoria Histórica. Un mensaje que no debería pasarse por alto, y que vincula estas reflexiones con la elección de la estructura fragmentaria y del final abierto, involucra la pregunta acerca de cómo la memoria actúa sobre las mujeres y los niños, seres *pasivos* respecto de las decisiones históricas o políticas (veremos este aspecto luego, durante la lectura de la novela de Regàs), limitando sus posibilidades de acción tanto o más que las prerrogativas de género propias del universo patriarcal.

El control que ejercen sobre el presente las vivencias dolorosas del pasado histórico (ya fueran sufridas en carne propia o por otros seres cercanos a las protagonistas) tiene una relación bastante estrecha con el modo epifánico en que la memoria funciona en las narraciones escritas desde una óptica o interés *femenino*. De acuerdo con Michel Beaujour, la escritura autobiográfica más innovadora se corresponde con el *autorretrato*, como un tipo de revelación de características epifánicas y no sometido a ningún tipo de reglas, que ocurre desde el presente y que contrasta con la visión panorámica y reflexiva de la autobiografía tradicional (Cf. Beaujoir 1980 y Ciplijauskaitė 1994: 19-20). La involuntariedad con que el recuerdo se presenta a la conciencia muchas veces es contrarrestada por el trabajo consciente y minucioso de reposición y ordenamiento del pasado. En *Primera memoria*, por ejemplo, estas dos posibilidades conviven en tensión permanente: “Ahora no puedo recordar cuántas veces vi a Manuel (...). Puedo, en cambio, reconstruir exactamente el color de la tierra y de los árboles. Y, en mi memoria, el olor del aire, la luz entrelazada de sombras sobre nuestras cabezas” (Matute 2010: 154). Las evocaciones súbitas insertas entre paréntesis, como ya se ha comentado, se vinculan también con este modo no controlado de la rememoración. Será en *La trampa*, que cierra el ciclo de *Los mercaderes* en 1969, cuando Matia adulta regrese a la isla para ordenar inútilmente los vacíos epistemológicos de su memoria,³⁰³ debatiéndose entre su voluntad por entender y la emergencia de las vivencias de antaño como espectros o apariciones:

³⁰³ “Esta noche ya no alcanzo muchas cosas. Cosas que me hicieron sufrir, reír, pensar, crecer. Ya estamos crecidos, Borja. Y olvidados” (Matute 1996: 19).

“Por eso, si (fuera de toda lógica) se alza en medio del olvido un solitario y asombroso recuerdo, es como ver flotar el espectro de un ser ya desaparecido de la tierra” (Matute 1996: 193). La dicotomía que confronta, de un lado, el pensamiento racional (lineal) como modo hegemónico de representación y de comprensión del pasado, y, del otro, el desorden *femenino* como lógica irracional, ambigua, y sobre la cual el sujeto no ejerce ningún control, dan forma al discurso de la memoria en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité publicado en 1978. En este relato fantástico y admirable pieza meta y autoficcional, una escritora, de nombre C., dialoga durante una madrugada con un extraño visitante que juega el papel del psicoanalista, invitándola a la asociación libre y a la enunciación desordenada de recuerdos. El espacio material y simbólico del “cuarto de atrás”, recinto doméstico gobernado por las mujeres, aparece como metáfora de la mezcla, el desorden y la anarquía mediante los cuales el acto de recordar sucede (Martín Gaité 2005: 80-81), tal como la novela entera intenta demostrar.³⁰⁴ Según la lectura de José Colmeiro, el origen del *logos* en la novela de Martín Gaité proviene de Franco, cuya posición había sido la de “patriarca nacional” que dirigiera el pensamiento y controlara el ejercicio de la palabra a lo largo de la vida de la protagonista (2005: 166). Al emplazar la escritura en el momento inmediatamente posterior a la muerte del dictador, la novela se presenta como un *parricidio* o “un acto simbólico de superar el pasado dominado por el padre y un doble acto de subversión, puesto que se arrebató la palabra al padre, y se escribe el pasado desde la perspectiva de la mujer” (2005: 166-167). El orden simbólico *femenino*, dentro del cual la memoria está unida a la relación matrilineal que comienza con el recuerdo más lejano de la abuela materna (cuyo cesto de costura, y reservorio de objetos domésticos y memorias insignificantes, es conservado por la protagonista en su habitación), se pone de relieve aquí construyendo un tipo de memorias sobre la posguerra que, enmarcadas en el género fantástico, buscan diferenciarse y contraponerse a la tendencia más amplia de rememoración que tuvo lugar

³⁰⁴ “Al comedor aquel también ellos lo llamaban «el cuarto de atrás», así que las dos [la narradora se refiere a ella misma y a su madre] hemos tenido nuestro cuarto de atrás, me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separados de las antecámaras más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos” (Martín Gaité 2005: 80-81).

inmediatamente después de la muerte de Franco.³⁰⁵ La falta de control sobre la memoria (que o bien invade a la narradora o bien se resiste a entrar en la conciencia) atraviesa también el discurso de *La fuerza del destino* (1997) de Josefina Aldecoa, novela que cierra la trilogía que se inicia en 1990 con *Historia de una maestra*, y que sigue en 1993 con *Mujeres de negro*. La protagonista y narradora de *La fuerza del destino* retoma la primera persona (abandonada en la segunda novela) para volver sobre las mismas historias que las dos novelas previas narraran desde la perspectiva de madre e hija, respectivamente. El afán didáctico que ordenara con una linealidad tradicional las dos primeras novelas de la escritora y pedagoga leonesa se desarticula cuando Gabriela entra en el tramo final de su vida y, como anciana, recuerda y evoca, introduciendo elementos argumentales nuevos, las escenas dolorosas de su vida de maestra durante la República, el fusilamiento de su primer marido en los inicios de la Guerra Civil, el exilio a México forzado por el hambre y la abyección, y la reconstrucción de su vida como esposa de un rico hacendado en ese país. Así como percibiera Juana en *Mujeres de negro* que la historia política de su país se anuda a las vidas privadas de los mayores impidiéndoles proyectar experiencias placenteras,³⁰⁶ Gabriela, de vuelta en una España que ha entrado en la democracia y superado el intento de Golpe de Estado de 1981,³⁰⁷ se entrega a la muerte porque sabe que no hay futuro para una conciencia aferrada sin posibilidad de opción a la negrura del pasado: “Una vejez triste, porque las circunstancias me han conducido a este vacío, esta

³⁰⁵ “Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías” (Martín Gaité 2005: 111).

³⁰⁶ “Me di cuenta de que mi madre nunca más encontraría una ocasión para cambiar. No podía sucederle nada bueno, brillante, imprevisto que la ayudara a ser feliz. Vivía insatisfecha y herida” (Aldecoa 2000: 76).

³⁰⁷ La perspectiva desencantada y pesimista de Gabriela en *La fuerza del destino* deja en claro la inconmensurabilidad de dos mundos (el de la Segunda República y el de la transición democrática) cuyos ideales no encuentran diálogo ni modo alguno de síntesis. La visión del exiliado que regresa a España luego de la muerte de Franco muestra la extrañeza del desencantado ante la conversión al capitalismo de una política y una sociedad que pareciera que nada pueden aprender de su pasado: “He regresado a un país irreal. ¿Por qué he vuelto? Ni una sola de las experiencias que viví tiene que ver con lo que ahora vivo. Aquellos pueblos, aquellas escuelas, la República, la revolución de octubre, la guerra civil, han desaparecido. La historia ha seguido su curso y treinta y tantos años han cambiado la faz de esta tierra. Me he instalado en Madrid, o, mejor dicho, en sus alrededores. Vivo una vida aislada en un país que me da poco y al que yo no doy nada. He vuelto demasiado tarde para incorporarme a la vida activa, para compartir con los jóvenes la aventura de la libertad. Les oigo hablar, entusiasmarse, proyectar un futuro sin errores. Hay un nuevo dios en las ideologías: la economía. Derechas, izquierdas, centro: economía” (Aldecoa 1997: 64).

inacción, el constante buceo en los recuerdos que me ahogan a veces. Me pregunto: ¿soy víctima de mi destino individual o de un destino colectivo?” (Aldecoa 1997: 90). De la misma forma en que *El cuarto de atrás* y *Luna lunera* tematizan y desarrollan el funcionamiento caprichoso de la memoria, cuando de vivencias ubicadas en la infancia se trata, *Mujeres de negro* aborda a su vez la inevitable falta de rigor de la rememoración personal e íntima, regida por aspectos sensoriales e imaginarios: “La memoria no actúa como un fichero organizado a partir de datos objetivos. Aunque en cada momento escribiéramos lo que acabamos de ver o sentir, estaría contaminado por las consecuencias de lo vivido...” (Aldecoa 2000: 7).³⁰⁸ En *Mujer de aire* de Antolín el recuerdo se presenta a partir de la asociación libre, es decir, se abandona por completo el control del acto rememorativo. Aún así, la narradora explicita en varias ocasiones la naturaleza huidiza de la memoria (“¿Pero qué más había? Llevo un rato intentando completar la historia, y no consigo cerrar el círculo: por algún agujero invisible se me derrama el agua de la memoria” [Antolín 1997: 62])³⁰⁹ y la identidad entre memoria e imaginación de algunas de sus representaciones del pasado.³¹⁰ La asociación libre, por otro lado, había reinado también en *El cuarto de atrás* proponiendo un tipo de escritura sobre el pasado que serviría, seguramente, como modelo para muchas escritoras posteriores a Martín Gaité. Como ejemplo del uso exquisito que la escritora gallega hace de este recurso, podemos mencionar el Capítulo 3, “Ven pronto a Cúnigan” (cuyo título, que indica un lugar imaginario, pareciera haber sido inspirador de la alusión a Stockton en la tercera parte de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas),³¹¹ en el cual el monólogo interior de la protagonista salta de un tema a otro (el ritual de las visitas durante la posguerra, las canciones, los viajes a Madrid, la

³⁰⁸ “La guerra fue un paréntesis largo entre un antes que yo no recordaba y un después ceniciento y tristísimo.

Sin embargo conservo nítidos los recuerdos personales, los que tienen que ver con mis afectos y alegrías, los que me traen a la memoria disgustos o miedos concretos.” (Aldecoa 2000: 17); “De modo que, detrás de mí, se abría una sima, un vacío familiar y social, apenas salpicado de chispazos de la memoria, mínimos recuerdos personales que flotaban en una nebulosa.” (Aldecoa 2000: 49).

³⁰⁹ Otro ejemplo similar: “Quisiera poder volcar la memoria encima de la colcha como si fuera una hucha y rebuscar entre las monedas de los recuerdos hasta dar con el que he perdido” (Antolín 1997: 93).

³¹⁰ “Vagamente recuerdo —¿o invento?— cuchicheos (...)” (Antolín 1997: 33); “ [...] concluía con palabras que no sé si recuerdo o me invento, porque me están sonando desde entonces, desde que me quedé repitiéndolas hasta desgastarlas” (Antolín 1997: 81).

³¹¹ Que se titula “Cita en Stockton”, en referencia a una ciudad imaginaria.

visita a la modista, el teatro, la limpieza en casa de la abuela, las criadas, etc.) sin atenerse a otra guía más que al capricho epifánico del recuerdo.

La relativa falta de precisión respecto de la exposición acerca de los acontecimientos pasados observada en algunos de los ejemplos comentados forma parte de otra de las características que regularizan y distinguen la expresión del discurso narrativo *femenino* y que aparece para oponerse de manera eficaz contra la aseveración y la afirmatividad como componentes tanto del generolecto literario masculino como del discurso historiográfico. *Primera memoria* abunda en ejemplos de falta de precisión o de rodeos para dar con el objeto del recuerdo (que generalmente son sensaciones evocadas): “Acaso pensé que estaba completamente sola, y como buscando algo que no sabía” (Matute 2010: 17); “Algo como un agujero por donde escapar de la vida” (2010: 155). Podría caracterizarse este recurso como un modo en que la literatura *femenina* de la posguerra aparece, todavía, rendida ante el discurso del otro, o la ley paterna, y enfatiza el silencio como resultado de la ambivalencia que la atraviesa (aceptación de las definiciones de la mujer articuladas por el discurso dominante, por un lado, y el deseo de expresarse trascendiendo esos límites, por el otro) (Ordóñez 1998: 213). No obstante, el interés histórico de esta narrativa radica precisamente en el hecho de que aborda experiencias no incorporadas al análisis historiográfico o a la discusión sobre la memoria colectiva que se ha dado por fuera de los círculos académicos. Así como la novela de la memoria contemporánea, como se demostrara en el Capítulo 2, elige con frecuencia la reproducción de la oralidad, y se contrapone de ese modo a las verdades aparentemente inmovibles del discurso historiográfico, la modalidad *femenina* que denominamos como *dubitativa* realiza un trabajo similar de confrontación entre, por un lado, la publicidad de los discursos dominantes referidos al pasado (aun cuando estos tiendan, como es de esperar, hacia la conmemoración de las víctimas del fascismo o de la memoria vencida y silenciada) y, por el otro, la intimidad —con sus contradicciones— de una voz que participa de la historia pero desde la invisibilidad. De hecho, en la novela de Matute el trasfondo histórico de la Guerra Civil se encuentra apenas aludido, situación que, no obstante, permite que la narración transmita el horror de la contienda en la retaguardia (Redondo Goicoechea 2008: 167) y las replicaciones locales de la gran división del

país.³¹² El recurso es mucho más revelador todavía en *La plaza del Diamante* que Mercè Rodoreda publicara desde el exilio en 1962. La protagonista de esta novela de formación aborda de manera autobiográfica su historia que se inicia poco antes de la proclamación de la Segunda República y culmina en el periodo desarrollista del régimen dictatorial, durante la década del sesenta. La linealidad narrativa y el obsesivo afán descriptivo (especialmente significativo en relación con la relevancia de los detalles aparentemente intrascendentes de objetos y actos de la vida cotidiana) se tensan, en una dialéctica original y devenida de una fuerte conciencia de género en Rodoreda, con una marcada falta de precisión histórica que evita mencionar hechos concretos del periodo evocado (huelgas y protestas obreras durante la Segunda República, Guerra Civil, dictadura franquista, etc.): “hasta que vino la República y el Quimet se entusiasmó y andaba por las calles gritando y haciendo ondear una bandera que nunca pude saber de dónde la había sacado” (Rodoreda 2006: 72).³¹³ Si, como la crítica literaria feminista ha demostrado, el silencio pone a las mujeres fuera de la historia (Buendía Gómez 2008: 139), la puesta en acto del *decir femenino* incorpora, a modo de estrategia de diferenciación, ese silencio, produciendo textualidades que escapan al cierre epistemológico de la narrativa (masculina) convencional.³¹⁴ La duda o la falta de saber sobre el pasado también atraviesa las páginas de *Mujer de aire*, donde la voz narrativa vuelve reiteradas veces sobre el desconocimiento de la historia política

³¹² Que se ejemplifican en la persecución sangrienta de los hermanos Taronjé a su pariente José, que simboliza el odio entre iguales que supone una guerra civil: “El odio, recuerdo bien, alimentaba como una gran raíz el vivir del pueblo, y los hermanos Taronjé clamaban con él de una parte a la otra, desde los olivares hasta el espaldar de la montaña, y aún hasta los encinares altos donde vivían los carboneros. Los Taronjé y el marido de Malene tenían el mismo nombre, eran parientes, y sin embargo nadie se aborrecía más que ellos” (Matute 2010: 36).

³¹³ Otros ejemplos de la ausencia de rigor histórico en *La plaza del diamante* se observan en las siguientes citas: “[...] él [su marido] y el Cintet no sé qué enredos se traían entre manos” (en relación con la salida de su marido a las calles de Barcelona en los meses previos al estallido de la Guerra Civil) (Rodoreda 2006: 82); “Y mientras yo armaba la revolución con las palomas vino lo que vino, que parecía una cosa que tenía que ser muy corta” (se refiere aquí a la Guerra Civil) (Rodoreda 2006: 137); “[...] y cuando ya tenía el grito a punto de salir, lo pensaba y dejaba el grito dentro porque la policía me habría cogido a mí porque el Quimet había muerto en la guerra” (hace referencia a las persecuciones a las esposas de los milicianos del bando republicano durante los primeros años de la posguerra) (2006: 180).

³¹⁴ Según Lunn y Albrecht (1992), el lector de *La Plaza del Diamante* conoce muy lentamente y mediante pocos datos al personaje que está detrás de la voz narrativa, y esto se debe a que la narradora-Natalia no entiende muy bien al personaje-Natalia. La narración es fragmentaria y muchos detalles y explicaciones faltan. Ejemplos de estas locuciones pueden ser: “Habían pasado la noche juntos en una torre requisada donde él hacía guardia porque no sé de qué partido me dijo que era” (Rodoreda 2006: 156) o “no sé quién me dijo que daban de comer no sé dónde” (2006: 170).

de su padre y de las razones que lo llevaron a la cárcel franquista, hecho que marcaría un antes y un después en su desarrollo (“Nunca nos dijeron por qué estuviste preso, padre. Fuiste un tema tabú, un silencio, una cueva en la que es preferible no adentrarse, por el miedo a no ser capaces de salir” [Antolín 1997: 57]). De hecho, el miedo a saber es tan intenso que la protagonista sufre el infarto precisamente en el momento en que desvela el misterio, al recibir un sobre con documentación de su padre guardado durante más de veinte años. A partir de ese momento el saber vuelve a truncarse, para reanudarse, posiblemente, en un futuro hipotético del cual el lector no participa. Veremos en el análisis de *Luna lunera* que la ausencia de asertividad es uno de los recursos mediante los cuales la narración va construyendo un espacio de enunciación propio de una voz, en este caso, más que subalterna, abyecta.

6.1.2. Mirada microscópica. El mundo privado frente a la historia

Un paneo sobre los detalles descriptivos y las porciones narrativas que en las novelas de la memoria *femeninas* apuntan a dejar registro de lo que en el discurso historiográfico —e incluso en los discursos sobre la memoria política e histórica contemporáneos— sería tenido por intrascendente, nos permitiría encontrar similitudes interesantes entre estos relatos y el proceder del trabajo microhistórico. En palabras de Giovanni Levi, “el principio unificador de toda investigación microhistórica es la creencia de que la observación microscópica revelará factores anteriormente no observados” (1993: 124). No afirmamos que estas novelas puedan alinearse dentro de una disciplina que, en cualquier caso, es ajena a la literatura ficcional, pero sí tenemos en cuenta estas consideraciones porque iluminan la mirada crítica ocupada en desentrañar aquello que se percibe como lo *otro* de las percepciones más habituales sobre el pasado. Los extensos periodos costumbristas que en *Nada* de Laforet se detienen sobre los comportamientos de los extraños parientes de Andrea, registrando con sumo detalle los estragos psicológicos del hambre sobre las personas que antes de la guerra gozaran de una vida normal de clase media, exceden desde nuestro punto de vista el objetivo aparente de una novela que podría encuadrarse en alguna forma de naturalismo tardío. El ojo detallista de la narradora, que también se aviene a su propio

cuerpo hambriento y a los efectos de esa condición sobre su comportamiento, está dejando registro de un tipo de experiencia, la material y corporal, que no ha sido lo suficientemente frecuentada por la literatura ni por el pensamiento teórico occidental (Littau 2006: 32): “No me refiero a los sucesos de la calle de Aribau (...), sino a la visión desenfocada de mis nervios demasiado afilados por un hambre que a fuerza de ser crónica llegué casi a no sentirla” (Laforet 2001: 52).³¹⁵ Al abrir la percepción del lector sobre el cuerpo de una joven de provincia (sin apellido y sin linaje) modificado por el hambre Laforet está siendo brutalmente contemporánea y está aumentando con lupa, otorgándole protagonismo histórico, aquello que habita los recovecos privados de una Barcelona drásticamente dividida en dos clases, quienes tienen hambre y quienes pueden comer: “[...] me encontré metida en la sucia bañera, desnuda como todos los días, dispuesta a recibir el agua de la ducha. En el espejo me encontré reflejada, miserablemente flaca y con los dientes chocándome como si me muriera de frío” (2001: 104). En este sentido, el mapeo de la capital de Cataluña que los recorridos de la protagonista realizan se completa con esta visión de lo abyecto como contenido pudorosamente negado y disimulado por una clase social que no había sido entrenada para las durezas físicas de la posguerra. Narrar la sensación del hambre permite además hacer una crítica, si bien moderada (por el lugar delicado de una mujer escritora en los años cuarenta), sobre los comportamientos patriarcales en una sociedad no solamente acosada por el fantasma de la Guerra Civil sino también condicionada por prerrogativas de género estrictas y violentas. Así, por ejemplo, Andrea pasea con un pretendiente de mejor posición social y ambos se detienen a contemplar el Mediterráneo en la terraza del suntuoso restaurant Miramar, en Montjuic. Obligada por respecto a las normas tácitas de su clase y del comportamiento *femenino* a disimular su “cavernosa sensación de hambre” (2001: 54), Andrea mira, no obstante, las mesas de la terraza y desiste de su deseo de comer cuando el hombre la reprende en tono despectivo: “—Tú no querrás tomar nada, ¿verdad?” (2001: 54). La

³¹⁵ “El paseo y el aire salinos habían despertado aquella cavernosa sensación de hambre que tenía siempre adormecida” (Laforet 2001: 54); “¡Ah! ¡Malditos!, pensaba yo. Vosotros habéis comido caliente en algún comedor de auxilio social. Vosotros no tenéis el estómago vacío” (2001: 71); “A primera hora, cuando me extendía, cansada, sobre el colchón, venía el dolor de cabeza, vacío y bordoneante, atormentando mi cráneo” (2001: 82); “Iba vestida con mi traje encogido por el tinte y que cada vez me quedaba más ancho” (2001: 108).

violencia de Gerardo se pone en perspectiva cuando la pluma de Laforet le hace decir, irónica, “—¡Barcelona! Tan soberbia y tan rica y sin embargo, ¡qué dura llega a ser la vida ahí!” (2001: 54); exclamación que el lector no puede menos que relacionar con su comportamiento grosero ante Andrea, tal como ella concluye unas líneas después.³¹⁶ En *Primera memoria* la mirada microscópica de la narradora se detiene sobre la naturaleza y los efectos visuales y anímicos de la luz del sol, símbolo del odio que subyace en una sociedad fraticida como la de la isla (“El odio estaba en medio del silencio, como el sol, como un ojo congestionado y sangriento a través de la bruma. Siempre, allí en la isla, me pareció siniestro el sol” [Matute 2010: 36]). Así, en paralelo a la historia de aprendizaje de Matia (y como trasfondo simbólico de la misma) las descripciones de la vegetación y de los colores del ambiente conforman una dimensión frágil y huidiza, pero tan eficiente en la memoria como las consecuencias de la historia por todos conocida: “A veces, me daban un miedo parecido las flores que surgían inesperadas, de los pequeños jardines y huertos (...): como denunciando algún misterio debajo de la isla, algún reino, quizá, bello y malvado” (2010: 79); “Un verde resplandeciente nos bañaba, ya allá arriba, el oro furioso y rojo del gran sol parecía acecharnos. Sabíamos que el sol no podría con nosotros” (2010: 123). En *El cuarto de atrás* las vivencias subjetivas infantiles durante la Guerra Civil hacen un contrapunto interesante con la seriedad de los acontecimientos históricos que las enmarcan. Así, por ejemplo, se subraya la experiencia lúdica de refugiarse durante los bombardeos en Salamanca: “¿Ir al refugio?, pues, bueno, era un juego más, un juego inventado por los mayores, pero de reglas fáciles: en cuanto se oyera la sirena, echar a correr” (Martín Gaité 2005: 55); o se evoca con nostalgia la felicidad de comer un helado en épocas de escasez y de hambre: “El simple hecho de comprar un helado de cinco céntimos (...) era una fiesta. Tal vez porque casi nunca nos daban dinero. A lo poco que se tenía, se le sacaba mucho sabor” (2005: 63). La narración, en este punto, es consciente del trabajo de *manipulación* al que debería someterse el recuerdo personal, o estas escenas microhistóricas, para que coincidan con el esquema hegemónico de

³¹⁶ “Me lo decía como una confesión y me sentí súbitamente conmovida, porque creí que se refería a su grosería de un momento antes. Una de las pocas cosas que en aquel tiempo estaba yo capacitada para entender era la miseria en cualquier aspecto que se presentase: aun bajo la buena tela y la camisa de hilo de Gerardo... Puse, en un gesto impulsivo, mi mano sobre la suya y él me la estrechó comunicándome su calor. En aquel momento tuve ganas de llorar, sin saber por qué” (Laforet 2001: 54).

interpretación del pasado como época de “ignorancia y represión” (2005: 63). De allí que el logro de la novela de Martín Gaité sea el poder zafarse en buena medida del enmascaramiento tópico del recuerdo para dar cuenta de episodios invisibles pero seguramente compartidos por otros hombres y mujeres de su misma generación.³¹⁷ En la narrativa de Josefina Aldecoa, los factores no observados por los discursos con los que confronta la mirada microscópica alcanzan hasta los reductos invisibilizados de la pobreza y la educación en los pueblos de España e incluso de Guinea Ecuatorial, territorio excluido de las narraciones peninsulares. *Historia de una maestra* viene a demostrar que, en los albores del fin de siglo, hacer memoria es incluir también las vidas anónimas del alumnado campesino y el registro de las dificultades de la educación, durante la Segunda República y la Guerra Civil, en ambientes sociales de opresión y miseria, al igual que la labor diminuta, pero significativa en sus alcances, de los maestros republicanos represaliados con tanta injusticia por la violencia fascista. En esta novela, al igual que en la mayoría de las narraciones *femeninas* sobre la memoria del pasado reciente, se dibujan las divisiones ideológicas de género que subyacen y modifican a las políticas. Gabriela, por ejemplo, no puede involucrarse en la misma lucha que su marido, también maestro, porque ella es madre y tiene que atender, sola, a la niña: “Pero era claro que él prefería que me quedara en casa cuidando a Juana, protegiendo a Juana” (Aldecoa 1990: 212). La contraposición de distintos modelos de mujer (Inés, por ejemplo, es maestra y miliciana, pero no tiene hijos, y funciona como contrafigura de la abnegada —por elección y por inevitabilidad social— Gabriela)³¹⁸ sugiere la pregunta que pocas narraciones con óptica masculina podrían hacerse con

³¹⁷ “Tardo unos instantes en contestar. Podría decirle que la felicidad en los años de guerra y posguerra era inconcebible, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión, hablarle de aquellos deficientes libros de texto que bloquearon nuestra enseñanza, de los amigos de mis padres que morían fusilados o se exiliaban, de Unamuno, de la censura militar, superponer la amargura de mis opiniones actuales a las otras sensaciones que esta noche estoy recuperando, como un olor inesperado que irrumpiera en oleadas. Casi nunca las apreso así, desligadas, en su puro y libre surgir, más bien las fuerzo a desviarse para que queden enfocadas bajo la luz de una interpretación posterior, que enmascara el recuerdo. Y nada más fácil que acudir a este recurso de manipulación, tan habitual se ha vuelto en este tipo de coloquios. Pero este hombre no se merece respuestas tópicas” (Martín Gaité 2005: 63).

³¹⁸ “Requisaron coches, camiones. Pasó Inés subida a uno que llevaba el emblema de la Cruz Roja. Iba hacia el río a buscar un herido. Se detuvo en mi casa. Me dijo: «Vamos, qué haces aquí con la escuela cerrada y sin nada de que ocuparte. Ven a ayudarnos allá arriba...».

Le dije que no con la cabeza. No podía ni hablar. Me miró con una sonrisa que a mí me pareció de desprecio. Hubiera querido decirle: «Tú no sabes lo que es un hijo». Pero no era justo. Inés hubiera hecho lo mismo aunque hubiera tenido muchos hijos” (Aldecoa 1990: 214-213).

tanta honestidad: ¿es posible que ella sea parte de la historia y pueda lograr cambios cuando no hay nadie más que la mujer para cuidar a los hijos, o cuando la maternidad se vive como una opción entre otras? *La hora Violeta* de Roig y *La Plaza del Diamante* de Rodoreda también presentan distintos retratos de mujeres y dan cuenta de la tensión —que sólo puede articularse en términos de una problemática de género— entre el cuidado maternal y la actividad política. En la primera, podría decirse que la maternidad es uno de los temas centrales (Cf. Fages 2007), y a partir de ese concepto, y de su cruce con el eje de la política, se organizan y se contraponen los personajes femeninos (Patrícia, Kati y Natàlia representan distintos modelos de mujeres que renuncian a la maternidad, en contraposición con Norma, Judit y Agnès).³¹⁹ En la segunda, la oposición entre Natalia y Julieta (quien no tiene hijos y se hace miliciana) también se pone al servicio del registro de las realidades particulares del género femenino que estas novelas llevan a cabo.

6.1.3. Historia y transformación. Representación de los efectos de la Guerra Civil y la posguerra en mujeres y niños

Todas las novelas mencionadas, así como muchas de las que han quedado fuera de este recorte,³²⁰ pueden describirse en base a dos tipos de relaciones entre los conceptos *historia* y *transformación*: por un lado, la transformación o la modificación de la historia que como relatos subalternos hacen y, por el otro, el testimonio que aportan acerca del modo en que la historia transforma irreversiblemente a los seres humanos que no tienen participación directa en sus avatares. Según esta lectura, el ciclo de novela memorialística *femenina* que se inicia con *Nada* en 1944 y del cual *Luna lunera* constituye una de las últimas manifestaciones del siglo XX se conforma de etapas discursivas correlativas e independientes respecto de los discursos

³¹⁹ Para un análisis minucioso de los conflictos de la maternidad tematizados en la novela de Roig, ver Fages (2007).

³²⁰ Piénsese, por ejemplo, en la narración autobiográfica *Mamita mía, tirabuzones* (1981), sobre la posguerra en Madrid y la infancia, de Lola Salvador Maldonado; en la novela *Duermen bajo las aguas* (1956) de Carmen Kurtz donde se ficcionaliza la vida de una mujer española en Francia durante la Segunda Guerra Mundial, o en la novela sobre las mujeres presas en Madrid de Dulce Chacón, *La voz dormida* (2002).

historiográficos, literarios y memorialísticos hegemónicos (en los distintos momentos del medio siglo que abarcan).

El primer tipo de relación mencionado da cuenta de la modificación de las formas de interpretar el pasado llevada a cabo por las prácticas de características microhistóricas. En la elección de protagonistas femeninas no politizadas (no podemos considerar así ni siquiera a dos de las protagonistas de *La hora violeta*, involucradas en el partido comunista sólo por complacer a sus parejas o lograr entenderse mejor entre ellos) o en la elección de niños y adolescentes, estos relatos apuntan a una revisión de los modos de rememoración colectivos y resignifican el pasado puesto que exhiben pormenorizadamente la subjetividad y las voces de un colectivo que a través de la amplificación pública de la literatura adquiere un tipo novedoso de protagonismo histórico.

El segundo tipo de relación, que se da entre la historia y los procesos de transformación psicológicos, físicos y materiales de los individuos y de sus circunstancias, conforma una temática insistente en cada uno de los textos. En pocas palabras, no existe personaje que de alguna manera no haya visto violentamente modificada su existencia por el acontecimiento de la Guerra Civil o por las constricciones de la dictadura franquista. Las mujeres y los niños, sujetos subalternos y *abyectos* (cuando a la condición genérico sexual se le añade, durante los años de la posguerra, el calificativo de *rojo*),³²¹ reciben el impacto de aquello que, según queda explícitamente aclarado en todas novelas, hacen los hombres. Ese impacto, no obstante, en muchas ocasiones propicia prácticas íntimas de autoconocimiento (que darán lugar en algunos casos a finales donde la autorrevelación o la autoconscienciación es un paso importante para el logro de la autonomía en las mujeres), así como prácticas colectivas de asociación con otros individuos igualmente subalternos, que tienden hacia nuevas y originales transformaciones. Andrea, en *Nada*, encuentra en el espacio de la Universidad (en la carrera de Filosofía y Letras, que

³²¹ Para dar una idea de lo *fuerte* e injurioso que era el adjetivo *rojo* durante la posguerra, baste citar una frase de las memorias de Francisco Umbral en *Memorias de un niño de derechas*, como fuente externa respecto de los textos aquí mencionados: “Lo peor que se le podía llamar a un señor, después de la guerra, era rojo o tísico” (1973: 94).

durante los años cuarenta fue la que mayor número de estudiantes mujeres acogió)³²² el sitio donde resguardarse del salvajismo irracional de los vínculos familiares de la calle Aribau, así como un puente hacia un trabajo en Madrid que significa su autonomía al final de la novela.³²³ En la primera página, con la entrada de la protagonista en una Barcelona nocturna y retratada con pinceladas góticas, el edificio de la Universidad se presenta de manera positiva (“recuerdo que el bello edificio me conmovió como un grave saludo de bienvenida” [Laforet 2001: 6]) auspiciando la función redentora de las relaciones humanas allí entabladas y que más adelante quedará confirmada como contraposición absoluta de las deformaciones también góticas del piso familiar (“sólo aquellos seres [sus compañeros de clase] de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras” [2001: 22]). El auspicio de una nueva generación no contaminada de manera directa por el pasado inmediato es un mensaje positivo que la novela emplaza en un momento histórico de fuertes control intelectual y censura, y al que se contrapone el pesimismo de escritores de la misma generación que Laforet, como por ejemplo Ana María Matute (en *Primera memoria* madurar es, cuanto menos, corromperse). El vínculo con Ena, una de sus compañeras de curso — cuyo enlace será crucial para el destino de Andrea fuera de Barcelona (notemos, al pasar, que la descripción de la amistad entre Andrea y Ena sugiere por momentos alguna forma velada de conato lésbico)—,³²⁴ muestra las posibilidades de cambio y de

³²² Del porcentaje total de mujeres universitarias (un 12,6% del total de alumnos matriculados en 1940), el 82% se matriculaba en Filosofía y Letras, y en Ciencias (en la especialidad Química) (Cf. López de la Cruz 2002).

³²³ Debe tenerse en cuenta que esta autonomía no es en absoluto ruidosa o disonante, ya que la entrada de las mujeres al mundo laboral, durante el franquismo, estaba limitada por su estado civil (Andrea puede trabajar porque es soltera) y a las características del trabajo (Andrea será oficinista para el padre de Ena, un tipo de trabajo sancionado positivamente para las mujeres porque se adaptaba, para la ideología de la época, al temperamento femenino) (Peinado Rodríguez 2012: 48).

³²⁴ “Aun en los tiempos en que no pensaba ser su amiga, yo le tenía simpatía a aquella muchacha y estaba segura de ser correspondida. Ella se había acercado algunas veces para hablarme cortésmente con cualquier pretexto (...). Ena tenía una agradable y sensual cara, en la que relucían unos ojos terribles. Era un poco fascinante aquel contraste entre sus gestos suaves (...) con la mirada verdosa cargada de brillo y de ironía que tenían sus grandes ojos” (Laforet 2001: 23); “[...] el recuerdo de Ena se me aparecía envuelto en tanta oscuridad y tristeza que llegaba a oprimirme más que todo aquello que me rodeaba. A veces tenía ganas de llorar como si fuese a mí y no a Jaime a quien ella hubiese burlado y traicionado” (2001: 76). La atracción hacia Ena está representada a partir de una serie de tópicos convencionales y no discutibles (belleza de la mujer, lazos de amistad juveniles, etc.). Detrás de ellos, se agazapa el deseo homoerótico que se permite mayores libertades con una mujer *mundana*, y de una clase inferior a la de Ena, como lo es Gloria, la esposa del tío de Andrea. Ante ella, Andrea manifiesta, de

cierta autonomía provistas a las mujeres por la educación y aparece, para el lector y la misma Andrea, como una ventana a un mundo, el de la alta burguesía catalana, donde las mujeres podían gozar de libertades amplias en relación, principalmente, con su vida sexual (aspecto que sería novelado por Regàs en *Azul*, que cincuenta años después de *Nada* recibiera también el Premio Nadal y cuya protagonista, casualmente, también se llamara Andrea). Sin embargo, la nota transgresiva de *Nada* la brinda el contacto de Andrea con el submundo bohemio y decadente de artistas jóvenes barceloneses. Verdaderos —algunos— e impostados —los otros— hijos rebeldes del *establishment* catalán,³²⁵ estos jóvenes a los que la protagonista frecuenta en el atelier de uno de ellos componen un conjunto de personajes que nadan a contracorriente de las normas y las expectativas sociales para su clase, y conforman así un reducto de bienestar insospechado para la protagonista femenina de una novela de formación: “Me encontraba muy bien allí; la inconsciencia absoluta, la descuidada felicidad de aquel ambiente me acariciaban el espíritu” (2001: 60). No obstante, los roles de género y las expectativas a ellos asociadas no sufren modificaciones ni llegan a ser discutidos en ese submundo marginalizado con el que pacta Andrea.³²⁶ En *Primera memoria*, la relación entre historia y transformación adquiere un tinte drástico, asociado a un profundo pesimismo que excede los límites de esta novela y se extiende al resto de la

manera velada e indirecta (mediante el recurso, también extremo, de la alusión al hambre y la antropofagia), lo que podría leerse como un genuino deseo sexual: “Allí, en la cama, estaba unida a Gloria por el feroz deseo de mi organismo que sus palabras habían despertado [Gloria había estado enumerando los alimentos que su hermana guardaba en su despensa], con los mismos vínculos que me unían a Román cuando evocaba en su música los deseos impotentes de mi alma.

Algo así como una locura se posesionó de mi bestialidad al sentir tan cerca el latido de aquel cuello de Gloria, que hablaba y hablaba. Ganas de morder en la carne palpitante, masticar. Tragar la buena sangre tibia... Me retorcí sacudida de risa de mis propios espantosos desvaríos, procurando que Gloria no sorprendiera aquel estremecimiento de mi cuerpo” (2001: 49-50).

³²⁵ “El único mal vestido y con las orejas sucias era Pujol, que comía con gran apetito y gran silencio. A pesar de esto, me enteré de que era rico. Guixols mismo era hijo de un fabricante riquísimo, Iturdiaga y Pons pertenecían también a familias conocidas en la industria catalana. Pons, además, era hijo único, y muy mimado, según me enteré mientras él enrojecía hasta las orejas” (Laforet 2010: 59).

³²⁶ Ejemplos de esto son el trato cortés pero decididamente verticalista que recibe Andrea durante su primera visita al estudio de Guixols (“—Bueno. Ahora vamos a merendar si Andrea tiene la bondad de hacernos unos bocadillos con el pan y el jamón que encontrará escondido detrás de la puerta...” [Laforet 2010: 58]) y la escena de la visita de uno de los bohemios con una gitana muy joven a la que perciben sin fisuras como un objeto de índole estético (“Un rato después llegó Pujol con una gitana sucísima que quería proponer como modelo a Guixols. Era una muchachilla con una boca enorme, llena de dientes blancos. Pujol se pavoneaba con ella y la llevaba del brazo. Quería darnos a entender que era su amante. Yo sabía que mi presencia le estorbaba mucho para su conversación (...). Hicieron bailar a la gitana, que resultaba muy graciosa” (2010: 74).

trilogía.³²⁷ La presencia de la Guerra Civil como trasfondo ominoso de la vida en la isla se convierte en motivo de temor y de peligro de abyección para Matia: no hay que olvidar que ella es hija de un *rojo* y que por razones políticas está separada de su padre y recluida junto a su primo al cuidado de una abuela autoritaria (“Nuestras vacaciones se vieron sorprendidas por una guerra que aparecía fantasmal, lejana y próxima a un tiempo, quizás más temida por invisible” [Matute 2010:15]). La invisibilidad del padre de Matia, relegado al silencio y al oprobio,³²⁸ contrasta con la ausencia positiva del padre de Borja, coronel del ejército nacional y cuya fotografía se exhibe en la casa con orgullo, a pesar de constituir él también, desde la óptica de la adolescente, una figura vaga y borrosa.³²⁹ En todo caso, la guerra es un hecho fatal que inviste a los adultos (los que fueron al frente y los que esperan ansiosos noticias en la retaguardia) de odio y suciedad incomprensibles, pero no es algo excepcional, sino un elemento más de la aborrecida edad adulta, como el sexo, el miedo a la muerte o la posición social.³³⁰ El aislamiento de Matia forzado por circunstancias históricas permite, no obstante, visos de transformaciones agenciadas por sus propios actos y decisiones, devenidas de la relación con Manuel, hijo bastardo de un primo de Doña Práxedes, la abuela, y miembro de una familia pobre y represaliada. Esta nueva relación, además de conformar la primera experiencia amorosa de la adolescente, sobrepasa en sus alcances el vínculo desafiante, respecto de las normas de comportamiento y de educación impuestas por la familia, que Matia ha sostenido con su primo Borja, ya que involucra de lleno el nacimiento de una conciencia de clase que posiciona a la muchacha en un espacio de enunciación definitivamente desligado del universo

³²⁷ Para Alicia Redondo Goicoechea, de hecho, en la obra de Matute se echan en falta los “aspectos positivos de la vida” (2008: 150).

³²⁸ “Sentí deseos de mentir. De inventar historias malvadas de mi padre (tan desconocido, tan ignorado; ni siquiera sabía si luchaba en el frente, si colaboraba con los enemigos, o si huyó al extranjero)” (Matute 2010: 52).

³²⁹ “(Borja lo decía: «Mi padre es coronel y puede mandar fusilar a quien le parezca»). Pero era como un muerto, realmente. Tan muerto como el mismo abuelo. Desde hacía dos meses apenas sabíamos de él: telegramas, vagas noticias, sólo” (Matute 2010: 58).

³³⁰ “Algo como una extraña vergüenza, acordándome de las cosas que Borja y Juan Antonio contaban de los hombres y de las mujeres. Y me dije: «No, acaso eso sea otra mentira». Y deseé que la muerte también fuera un embuste” (Matute 2010: 109); “Hasta aquel momento nunca me di cuenta de que era un muchacho, sólo un muchacho; apenas mayor que nosotros, metido de lleno en las cosas sucias de los hombres y de las mujeres; hundido hasta los hombros en el mundo, en aquel pozo al que todos estábamos ya resbalando” (2010: 142); “Ciudades bombardeadas, batallas perdidas, batallas ganadas. Y allí, en la isla, en el pueblo, la espesa y silenciosa venganza” (2010: 156).

familiar y conocido. Si *Primera memoria* entra en el corpus de novelas *femeninas* de autoconcienciación lo hace en buena medida porque el desarrollo madurativo de Matia (que transita desde la niñez a la adolescencia en el tiempo que transcurre la narración) confluye hacia la adquisición de una mirada sobre sí como mujer y como miembro de una ciudadanía y de una clase ante la cual urge tomar posición ideológica, aunque eso suceda en un contexto de ausencia de voz y de referentes claros, es decir, en el seno de una conciencia amputada y por ello *femenina*: “Y me acordé, qué absurdo, de una frase que dijo mi amigo: «Mi lugar está aquí». (En el mundo, pues, de los hombres y de las mujeres. Y algo se me agarró dentro del pecho, algo que zozobraba, como una cáscara de nuez en el mar)” (Matute 2010: 148). Natalia, en *La Plaza del Diamante*, expone el relato de su vida sin asumir, salvo en el capítulo final, la agencia de las acciones y los cambios en los que se vio involucrada; el casamiento antes de la Segunda República, la soledad, el hambre durante la guerra y la recuperación económica en la posguerra mediante un nuevo casamiento se presentan como peripecias gestionadas por otros, a las que la protagonista se acomoda. Durante los años más difíciles, con la ausencia de los hombres, Natalia teje inconscientemente redes de *solidaridad* con otras mujeres, igualmente inocentes. Uno de esos episodios tiene carácter emblemático: el capítulo “35”, en el que la protagonista, para no sentirse sola, sigue a una mujer vestida de luto. Al entrar en una iglesia, tiene una visión y oye voces de “ángeles rabiosos que reñían a la gente y les contaban que estaban delante de las almas de todos los soldados muertos en la guerra”. La mujer de la mantilla negra (que, por su aspecto, pertenece al bando de los nacionales y a la burguesía acomodada) se mira con Natalia: “nos quedamos un rato pasmadas mirándonos, porque ella también debía de ver a los soldados muertos (...), me lo decían sus ojos de persona a quien le han matado alguien con bala y en medio de un campo” (Rodoreda 2006: 187). Esta breve escena tiene el poder de condensar la similitud de los destinos inocentes, y subalternos, agrupados por una misma fatalidad, aunque en la práctica ambas mujeres no hayan podido verse como iguales ya que una de ellas, Natalia, está recorrida, como viuda de un *rojo*, por la condición abyecta.³³¹ *El*

³³¹ Otro caso en *La Plaza del Diamante* que sirve como ejemplo de este tipo de relación aparece en el capítulo “34”, cuando, finalizada la guerra, Natalia vuelve a pedir trabajo a la casa de sus antiguos patrones. El “señor” la rechaza resentido hacia “los de la revolución”. En cambio, Natalia cuenta que la

cuarto de atrás también acude, como vimos más arriba, al recuerdo de la posguerra para subrayar la educación sentimental de las mujeres y las prácticas lúdicas que entre ellas surgían, tal como queda representado en la relación entre C. y una amiga de instituto, hija de padres presos, que se funda en la evasión y la fantasía (“Mi amiga me lo había enseñado, me había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte” [Martín Gaité 2005: 168]). En *La hora violeta*, la transformación de los personajes femeninos gracias a la guerra o la política, cuestiones claramente vinculadas en el texto a los hombres, es considerablemente más explícita. El agrupamiento voluntario o azaroso de las mujeres que quedan fuera de esas problemáticas adquiere allí un tratamiento de central relevancia. Judit y Kati, por ejemplo, dos mujeres jóvenes durante el conflicto, aprovechan la soledad obligada (los hombres están en el frente) para conocerse y disfrutar una de la otra. Ambas saben que no eligieron la guerra y lamentan no poder participar en ella. Kati se entera de que su amante cayó en el frente y, antes de suicidarse, hace una declaración que apunta a sintetizar la distancia irreparable entre la mujer y la política: “ahora que he encontrado el amor, la historia me lo quita” (Roig 1987: 120). Aún así, uno de los temas abordados por los distintos relatos de la novela de Roig es el intento de algunas mujeres por sumarse a las preocupaciones históricas y políticas, movilizadas por necesidades sentimentales más que sociales. La búsqueda de ellas es el amor de un hombre. Esa clase de amor, el romántico, rivaliza, como queda demostrado en el relato, con el *amor por la humanidad* del hombre politizado (en la década del setenta, comunista). Los sucesivos cambios y reacomodamientos de Natàlia y de Norma, dos personajes cuyas historias se sitúan en la transición democrática, están directamente relacionados con el acercamiento a —o el alejamiento de— hombres enrolados en el partido comunista. En el final de la novela, Norma, como Kati cuarenta años antes, adquiere conciencia de la diferencia: reconoce, pensando en su pareja, que “su lucha no era la mía” (1987: 176). A lo largo de la trilogía de Aldecoa, las articulaciones entre el espacio privado y los hechos públicos pertenecientes la historia,

señora intervino diciéndole que a su marido, el dueño de casa, “todo aquello de la guerra le había atacado los nervios y que por cualquier cosa se ponía por las nubes... pero que era verdad que tenían que hacer ahorros” (Rodoreda 2006: 178). Luego, a solas, le cuenta un pormenor doméstico: la madera de la puerta hinchada por la humedad. Es evidente y hasta esquemático el contraste entre la visión del mundo de un hombre y de una mujer, ambos afectados por la misma guerra.

externos a las protagonistas, se desarrollan a partir de una serie de ejes temáticos que estructuran las acciones de las tres protagonistas en cada una de las novelas (Gabriela joven, Juana y Gabriela anciana): el amor, la maternidad, el exilio y la muerte. No hay prácticamente acontecimiento personal que no esté replicado de una manera simbólica con algún hecho histórico significativo. Así, por ejemplo, Gabriela da a luz a Juana el 14 de abril de 1931,³³² su primer marido muere fusilado al comienzo de la Guerra Civil, en el exilio en México el final de la guerra coincide con el inicio de una nueva etapa en el desarrollo de Juana y su entrada en el liceo,³³³ el regreso de Juana a España permite al lector visualizar las revueltas universitarias de Madrid a partir de la década del cincuenta así como el fin del racionamiento alimentario en 1952, el regreso de Gabriela a España ocurre tras la muerte de Franco y desde allí la voz de la anciana narra los sucesos del 23 de febrero de 1981 (23F)³³⁴ hasta las menciones, durante su agonía en los instantes previos a morir, a los discursos de Felipe González luego de asumir la presidencia del Gobierno en 1982. Aunque las diferencias entre Gabriela y Juana se dirimen principalmente en el nivel de participación política que ambas deciden incluir en sus vidas (Gabriela, como se viera más arriba, desiste de la acción para cuidar a su hija, mientras que Juana participa de cerca, junto a su segundo marido, en la reconstrucción política de España tras la muerte de Franco), está claro que la historia conforma una fuerza externa ante la cual las protagonistas despliegan su condición de testigos: “Es extraño vivir una guerra. Aunque el campo de batalla no esté encima y no se sufran las consecuencias inmediatas todo lo que ocurre a nuestro alrededor viene determinado por la existencia de esa guerra” (Aldecoa 1993: 6-7). En *Historia de una maestra* y *La fuerza del destino* Gabriela reivindica, ante la inevitabilidad del afuera, los lazos afectivos y solidarios entre mujeres, a partir de los cuales el espacio doméstico se fortalece y se organiza. Este reconocimiento importa

³³² De hecho, la niña va desarrollándose al ritmo de la Segunda República: “El día que nuestra hija cumplió los dos años, la República había conseguido despertar en muchas inteligencias el deseo de aprender, y en los maestros, el deseo de enseñar con más pasión que nunca” (Aldecoa 1990: 144).

³³³ “Estaba alcanzando el final de una etapa y no podía continuar en un régimen precario de estudios. Se hacía imprescindible el traslado a un liceo para continuar los cursos superiores que me llevarían a la universidad (...). Octavio conocía a la gente de la Academia y pudimos conseguir una plaza para el curso siguiente. El futuro empezaba a moverse. Venía a mi encuentro. Me esperaba.” (Aldecoa 1993: 45).

³³⁴ “Las noticias de la radio anuncian que va a hablar el Rey. Crazy me mira fijamente. Algo nota en mí que le hace sentirse inquieto. Le acaricio la cabeza. Ya está todo tranquilo, Crazy, le digo. Mueve el rabo, se relaja y se duerme a mis pies” (Aldecoa 1997: 97)

desde el punto de vista de que el trabajo invisible también sostiene y participa de la historia (aspecto que queda explícito al confrontar este tipo de descripciones con la presencia de los eventos históricos en la trilogía): “Si voy mirando hacia atrás siempre encuentro en el pasado una mujer que me ha ayudado a vivir” (Aldecoa 1990: 173); “Remedios, Marcelina, venid, Regina, Antonia, si no me hubierais abandonado, yo no estaría así, como me veis. Si estuvierais aquí y me ayudarais a levantarme... Porque yo sola no podré moverme nunca más... Me falta una mujer” (Aldecoa 1997: 126).³³⁵ Finalmente y como ya se señalara, en *Mujer de aire* de Enriqueta Antolín el peso de la historia, de la que la protagonista no participó, manifiesta su acción muchos años más tarde de los sucesos que protagonizaran su padre y los presos que este defendiera ante un tribunal franquista. Quizás para subrayar la pervivencia subterránea en el inconsciente de muchos españoles que hacia fines de la década del noventa vivían desvinculados de una memoria habitada por sus padres y abuelos, Antolín hace sufrir a su protagonista de un infarto precisamente al tomar conocimiento de las causas que llevaron a su padre, muerto varios años atrás, a la cárcel.

Los ejemplos comentados escenifican, a su manera, los efectos del pacto fundacional de nuestra cultura que designa el espacio de las idénticas a las mujeres y el de los iguales a los varones, tal como reseñáramos en el Capítulo 4, al introducir la teoría de los géneros como conjuntos prácticos de Cèlia Amorós.³³⁶ Recordemos que la pensadora española trabaja con los conceptos de igualdad y de identidad como naturalmente disimétricos: mientras que la identidad supone “una relación en que la soldadura de cada una con cada una de las otras no es sino la absorción que la vuelve indiscernible en un bloque de características adjudicadas por el discurso de los otros” (Amorós 2006b: 91), la igualdad establece relaciones de homologación o de “ubicación en un mismo rango de cualidades o de sujetos que son diferentes y perfectamente discernibles” (2006b: 89). En una sociedad patriarcal como la que queda representada en las distintas novelas comentadas (y como la que también representará *Luna lunera*), los varones, sea de la clase que fueran, se “ponen de acuerdo *qua* varones” (2006b:

³³⁵ “Antonia me recuerda a otras muchas mujeres que han vivido a mi lado a lo largo del tiempo, que me han ayudado y han sido para mí mujeres-hermanas, mujeres-madres. Cuántas me vienen a la cabeza. Regina en el pueblo de Tierra de Campos, Marcelina en el pueblo minero, Remedios en la Hacienda. Y esta Antonia, que es mi único vínculo con el mundo exterior” (Aldecoa 1997: 89).

³³⁶ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.1.4.2. “Espacio de *iguales* y espacio de *idénticas*”

99) en asignar a las mujeres el lugar común del hogar. La clave de la igualdad o de la individuación es, en última instancia, la posibilidad virtual de ocupar espacios de poder, de relevar al otro en su ejercicio.³³⁷ Los casos citados de las novelas de Laforet, Matute, Rodoreda, Martín Gaité, Roig, Aldecoa y Antolín ubican en el centro de la percepción el funcionamiento de lo que fundamentándonos en Amorós denominamos como *pactos patriarcales*. El varón es quien hace la guerra y este es sólo uno de los modos del pacto entre iguales (aunque implique para su resolución la aniquilación o subordinación absoluta del contrario), hecho que, como tal, implica la generación de un objeto transaccional o de un lugar común que selle y legitime la igualdad de los participantes. Por eso encontramos a mujeres y niñas que se muestran habitando el mismo espacio y se solidarizan aunque más no sea mentalmente unas con otras, o con otros sujetos igualmente subalternos o incluso abyectos (como sería el caso de la amistad entre Matia y Manuel en *Primera memoria*) o bien se resignan a vivir (y sufrir) desde afuera y en completa soledad aquello de lo que no pueden (o en lo que no desean, en algunos casos) participar. En definitiva, los personajes femeninos de las novelas comentadas están dando cuenta, en el marco de una línea paralela y subalterna de la literatura sobre la Guerra Civil y la posguerra, e incluso de los discursos sobre la memoria vigentes desde los inicios de la posguerra, de las formas de poder asequibles para las mujeres, formas ignoradas pero observables y, ante todo, narrables. Haciendo un paralelismo con la descripción de la antropóloga feminista Michelle Rosaldo (vista en el Capítulo 4) acerca de la percepción social de las mujeres en la mayoría de las sociedades en base al concepto de *anomalía* (1979: 167),³³⁸ las elecciones individuales y los procesos de autoconocimiento y de autoconcienciación (que involucran la búsqueda de autonomía, de ideas propias, la defensa de los valores adoptados incluso por fuera de toda opción deliberada —como la maternidad—, la solidaridad con otras mujeres, etc.) narrados en la novela memorialística *femenina*

³³⁷ Esta situación analizada por Cèlia Amorós se vio en el Capítulo 4. Baste ahora agregar, a los fines de iluminar las afirmaciones precedentes, la siguiente cita: “Los que detentan el ejercicio del poder cuentan con la posibilidad de este relevo, y este reconocimiento de la candidatura en potencia de los otros forma parte en un sentido estructural de las propias reglas pragmáticas del juego de las relaciones de poder, sea cual fuere su formalización jurídica. (...) Nuestra hipótesis es que las relaciones de los varones entre sí (...) constituyen el ámbito interclasista (...) correlativo a una especie de pacto juramentado por el que cada varón reconoce al otro como a aquél que, si no puede, al menos *puede poder*” (Amorós 2006b: 99).

³³⁸ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.1.5. “De Michelle Rosaldo a Cristina Molina Petit. La dinámica de los géneros y los espacios”.

conforman un *corpus* de experiencias ajenas a la percepción historiográfica pero que en su condición de textos culturales y de discursos incluidos de hecho en la memoria cultural de la sociedad española (algunos, más que otros, en los archivos de esa memoria) pueden llegar a modificar o *transformar*, en un gesto de devolución de la acción padecida, la misma historia. Cabría preguntarse, por último, acerca del modo en que estas novelas (junto con otras inscriptas en la línea de la narrativa *femenina* que venimos describiendo), desde mucho antes que los primeros discursos que en la década del sesenta y del setenta iniciaran la transformación de la Guerra Civil y de la posguerra en objetos culturales correspondientes a hechos acaecidos en un pasado definitivamente superado,³³⁹ no habrían estado precisamente construyendo desde los márgenes un nuevo modo de percepción sobre la historia reciente.

6.1.4. Cuestionamiento de la subjetividad masculina y puesta en relieve del cuerpo femenino

Algunas de las novelas consignadas trabajan, si bien de modo no demasiado directo, uno de los aspectos más usuales de la escritura abiertamente feminista y que también estará presente en *Luna lunera* así como en la narrativa y la escritura más amplias de Rosa Regàs. Se trata de la crítica a las configuraciones simbólicas de identidad del varón. Los anclajes identitarios del genérico masculino como la fuerza y la virilidad se exhiben como componentes irracionales e inútiles. En *La Plaza del Diamante*, Natalia describe con candor la costumbre de Quimet, su primer marido, de divertirse violentamente a costa de ella empujándola debajo de la cama y pegándole. Además, relata con la misma inocencia sus viajes en moto a toda velocidad: “Cuando me hacía sufrir más era en las curvas; nos poníamos casi tumbados y, en la recta, nos volvíamos a enderezar (...). Y con el carrillo pegado a la espalda del Quimet iba pensando todo el camino que no volvería nunca a casa” (Rodoreda 2006: 45). Quimet también llevará al hijo recién nacido que tiene con Natalia “como si fuera un paquete” (2006: 77) para que se inicie en la hombría con la velocidad de las carreteras (escena que, contrastada

³³⁹ Ver, al respecto, nuestras observaciones en el Capítulo 2, apartado 2.2.1.1. “Primera fase literaria: entre los setenta y los ochenta. La guerra como tiempo otro.”

con la realidad de los niños que fueron reclutados para ir al frente durante los últimos meses de la Guerra Civil, expone toda la crueldad de la educación de los hijos varones). La narración no proporciona evaluaciones ni explicaciones para estas conductas, que se presentan, por el contrario, en toda su desnudez y arbitrariedad. Un personaje secundario de *La hora violeta* parece un homenaje a algunas de las páginas de Mercé Rodoreda. Es un joven militante del partido comunista durante la transición democrática, dueño de una integridad ideológica y de un compromiso con la causa política que se contraponen a la subjetividad de otros personajes menos convencidos de su militancia. Germinal, sin embargo, muere de una manera absurda: “Quería hacer de Flash Gordon (...). Conducía como un loco, dice Ester, pasaba en zig-zag por entre los coches, se saltaba los semáforos como una cobra. Una ambulancia les pasó rozando y él enfiló por el mismo camino, mira, mira, le decía a Ester, ¡mira cómo se abre la pista!” (Roig 1987: 188). No es casual que en las dos novelas se presenten planos irracionales del comportamiento de hombres involucrados en la militancia. Como los arranques de cólera que terminan en estallidos de cristales y en golpes a los niños y a la abuela, del nacionalista Pius Vidal Armengol en *Luna lunera*, hay un aspecto de lo masculino directamente vinculado con la historia española que necesita revisarse o, al menos, ser presentado como innecesario. Mucho más temprano Laforet había levantado el velo pudoroso de las familias burguesas dejando a la luz la violencia e irracionalidad *masculinas* que organizaran la vida doméstica en los hogares devastados psicológicamente por el hambre de la posguerra. Las golpizas de Juan hacia su mujer (que afectan también, como las páginas de *Nada* exponen con su prosa austera, al niño pequeño hijo de ambos) hunden sus raíces en un odio mucho más profundo que el que surge de la frustración devenida por la pérdida de un futuro con la Guerra Civil, tal como intenta justificar Gloria, su esposa (“Lo horrible fue que luego tuvimos que vivir aquí otra vez, que no teníamos dinero. Si no, hubiéramos sido una pareja muy feliz y Juan no estaría tan chiflado” [Laforet 2001: 20]). En el fondo, el problema consiste en una incapacidad en aceptar que sea la mujer la que salga a la calle y vuelva con el dinero necesario para que la familia se alimente, aunque más no sea de tanto en tanto, y que ese dinero provenga de actividades, como el juego de naipes, poco dignas para una mujer de la clase a la que Gloria ingresara con su matrimonio. En su enclave

ideológico patriarcal Juan no concibe los actos de autonomía originados en mujeres, y los incorpora a la categoría de *mujerzuela*, olvidando que la necesidad es el motor de las salidas nocturnas de Gloria (“Lo que a ella le gusta es beber y divertirse en casa de su hermana. La conozco bien. Pero si tiene sesos de conejo... ¡Como tú!, ¡como todas las mujeres! Por lo menos ¡que sea madre, la muy...!” [2001: 68]).³⁴⁰

En el Capítulo 4 hicimos referencia a la práctica de la *heterodesignación* y a la estrategia *femenina* de apropiación de un poder distinto del socialmente privilegiado: el poder de *contar*.³⁴¹ La mirada crítica de estas novelas hacia los aspectos masculinos conectados con la *potentia* en tanto fuerza física —atributo también vinculado a la violencia de la guerra y de las persecuciones durante la posguerra y la dictadura— es un modo de designación de aquél que históricamente tuvo el poder de toda definición de identidad. Es la mirada que no solamente se invierte (el sujeto mirado por quien lo domina pasa a ser ahora quien se mira a sí mismo) sino que, al mismo tiempo, arroja al mundo su propia percepción del otro.

La contrapartida de esta ridiculización de lo viril es la puesta en relieve del cuerpo *no violentado* directamente por la guerra o la lucha política. El mecanismo es visible especialmente en *La hora violeta*. El cuerpo de la mujer recorre itinerarios de dolor y de placer, generalmente vinculados a relaciones sentimentales, a diferencia del cuerpo politizado del varón, dañado en campos de batalla y deteriorado en las cárceles franquistas. La sangre femenina es “sangre que no duele, que no sirve para nada” (Roig 1987: 86); sin embargo, es el cuerpo y la voz de las mujeres los que, a lo largo de las distintas historias entrelazadas en la novela, toman el relevo de los puestos simbólicos tradicionalmente ocupados por hombres, como el cuestionamiento de la historia o el *agenciamiento* ante esta. En las páginas finales, Norma, el personaje-escritora que aparece como *alter ego* de la autora (por coincidencias biográficas y por la preeminencia en la novela de su discurso en primera persona), experimenta una

³⁴⁰ Las declaraciones de Juan contrastan con el propósito explícito de Gloria unas líneas más arriba: “Voy a casa de mi hermana, mamá; rece por mí. Voy a ver si me da algún dinero para las medicinas del niño” (Laforet 2001: 65). La narración de Andrea no introduce comentarios ni aporta juicios de valor que indiquen su postura ante los hechos presentados; actitud que no solamente incrementa el efecto de verosimilitud de las situaciones humanas descritas sino que además permite que se ponga bajo la lupa el accionar extremadamente violento de Juan.

³⁴¹ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.1.4.1. “La *teoría nominalista del patriarcado*. Los géneros como conjuntos prácticos. Y la *autodesignación* y la *heterodesignación* como mecanismos fundamentales”.

revelación súbita acerca de su rol como escritora y como mujer, gracias a la soledad propiciada por la ruptura con su marido. Ambas propiedades aparecen por primera vez en comunión y desde ellas la mujer adquiere una nueva conciencia de sí:

Las piezas se habían dispersado, era cierto, pero con la palabra las volvería a unir. La separación de Ferrán, el amor inútil y atormentado por Alfred, la muerte del viejo deportado que le había dado su tesoro... Todo se iba a recomponer. Pero no de un modo pacífico, sino a través de la lucha. La lucha por convertir en uno solo el amor colectivo y el amor individual. Y quizás ahora podría escribir hasta el fondo la historia de Judit y Kati. (1987: 282).

Por un lado, la escritura sobre sí misma, o sobre otros seres también subalternos — como los olvidados deportados españoles en los campos de concentración nazi o las mujeres corrientes del pasado como Judit y Kati, sobre quienes escribe—, y, por el otro, la asunción de las propiedades débiles y fragmentarias de su femineidad —sobre las que la mayoría de las mujeres proclamadas *feministas* en este relato reniegan—, aparecen como los componentes de una nueva fórmula mediante la que la mujer reconoce su inserción en la historia de España. Desde un lugar de enunciación más reciente, para la protagonista y narradora de *Mujer de aire*, cuyo cuerpo sí ha sufrido con sorprendente desfase temporal las consecuencias de los enfrentamientos políticos protagonizados por los otros, el único modo de recomponer la violencia masculina de la historia es haciéndose cargo de la producción de la verdad, mediante la investigación y la reconstrucción de los hechos: “voy a comprometerme contigo, padre, en esta lucha que no he elegido pero que no puedo decir que no es la mía” (Antolín 1997: 97). Metafóricamente, aquí, el cuerpo enfermo sana en la medida en que se subsanan las injusticias del pasado.

6.1.5. Reescritura de la identidad genérico-sexual femenina

Uno de los aspectos que aún a las novelas registradas tiene que ver con el grado de conciencia que ellas muestran acerca de los vínculos existentes entre, por un lado, el funcionamiento de la sexualidad y las configuraciones genéricas de lo *femenino* y, por el otro, la esfera de lo social como espacio de regulaciones y de construcción de expectativas en torno a los sexos/géneros. La exploración de los procesos de

configuración de la identidad y del comportamiento sexuales de algunos personajes y su ubicación en el seno de lo social, casi como meros resultantes del mundo en que viven e interactúan, apartándolos así del dominio de lo *dado* o lo natural —y, por ende, de todo esencialismo—, es una característica que ubica estas novelas en un lugar diferenciado de la literatura sobre la memoria y la historia reciente. Como se ha visto a lo largo del Capítulo 4, ha sido tarea de las teorizaciones del feminismo y del pensamiento posmoderno mostrarnos las maneras en que los sujetos asumen, adoptándolas a veces de manera impulsiva o rechazándolas con angustia, las imposturas de género que en la sociedad resultan instauradas como rasgos naturales y *constrictivos* del sexo biológico. En más de un episodio, una descripción, un comportamiento o un diálogo observamos, de modo explícito en Roig (quien fuera feminista), de modo reflexivo-sociológico en Martín Gaité y de modo implícito en Laforet, Rodoreda, Matute, Aldecoa y Antolín, así como en Regás, una problematización de la naturalidad de los atributos que hacen a lo *femenino* y, en ocasiones, de los relativos a lo *masculino*. Ya hicimos referencia a determinados gestos de desmitificación de los rasgos viriles asociados a la osadía y la violencia, y los relacionamos con la voluntad de participar en la escritura de la historia desde un lugar nuevo. En este último apartado nos centraremos en algunos ejemplos llamativos donde la sexualidad de los sujetos se pone en escena como contingente al entorno social o, mejor aún, ideológico y político, corroborando una de las constataciones post-foucaultianas exhibidas por el pensamiento feminista y *queer* y que podría sintetizarse, en palabras de David Halperin, en la idea de que “la sexualidad es una producción cultural: representa la *apropiación* del cuerpo humano y de sus capacidades fisiológicas por un discurso ideológico” (2000: 21).

La dificultad de desligar las esferas del sexo y de la política que, a veces a su pesar, experimentan dos personajes femeninos fuertes en *La hora violeta* (Norma y Natalia) lleva nuestra atención a la conciencia de Montserrat Roig sobre las raíces ideológicas de la conducta sexual, amorosa y de género. Como observamos en el apartado anterior al analizar las reflexiones de Norma sobre su propia trayectoria, la imposibilidad de comprometerse en una causa política si no hay antes un móvil de deseo sexual —hecho que en ciertos momentos se vive como una debilidad— se

soluciona con la constatación de que existe un tipo de amor no menos legítimo y distinto a aquél asexualizado hacia la humanidad que movilizaría a la militancia de izquierda. Esa asunción no solamente borra el conflicto interno y la culpa por no ser como los demás esperan, sino que además reescribe la historia personal (y la de los otros, dado que Norma es escritora) como reflejo, rechazo o reescritura del guión social y cultural. Natàlia, la otra mujer protagonista, por su parte, también reconoce problemáticamente las constricciones de algunos sistemas de creencias sobre la subjetividad de las mujeres en general (pero también de los hombres, al preguntarse por los orígenes culturales del comportamiento de su amante). Reflexionando sobre el “amor romántico” arriesga: “pero esa clase de amor se ha injertado en nosotros de tal modo que ya no sabemos qué es lo natural y qué es lo cultural (...)”, para llegar a una pregunta inquietante: “¿por qué unos sentimientos tan profundos tienen que ser tan efímeros?” (Roig 1987: 273-274). A continuación, dudará también del éxito del feminismo (al cual, como otras de su generación, se ha abanderado) y de su eficacia en relación con la libertad y el cambio en la situación subjetiva de las mujeres.³⁴² La tensión entre expectativas sociales y femineidad se cruza en *Nada* con la conciencia de clase de una manera admirablemente lograda. Andrea es advertida en varias ocasiones sobre la inconveniencia de que una mujer joven y soltera deambule sola por las calles de Barcelona,³⁴³ así como instruida en relación con el mandato de obediencia, religiosidad y recato que se le exigía a toda mujer de “buena familia” (Laforet 2001: 10).³⁴⁴ Precisamente estas serán las pautas sociales que la rebeldía de la protagonista

³⁴² “Y ahora volvería a casa de tía Patricia. Se despidieron y acordaron no verse más. O al menos, durante una larga temporada, hasta que su relación se hubiera transformado de tal modo que ya pudieran verse como amigos. Ahora tendría que esperar, y no sabía qué. Esperar, destino pasivo de las mujeres (de nada le servían, habría querido decirle a Norma, todos los libros y los mítines sobre feminismo. Ahora, la única diferencia es que lo sabía, que sabía que no le servían de nada)” (Roig 1987: 274).

³⁴³ Ya desde la llegada de Andrea a la casa de Aribau, la primera noche, comienza a oír las advertencias respecto de lo que es correcto y lo que no para una mujer en Barcelona: “—Señor, Señor, ¡qué trastorno! Una criatura así, sola... Oí gruñir a Juan” (Laforet 2001: 7). Uno de los pretendientes de Andrea, cumplirá el mismo rol de vocero de las normas sociales respecto de la conducta femenina deseable: “Luego, en el tranvía que tomamos para la vuelta, me fue dando paternales consejos sobre mi conducta en lo sucesivo y sobre la conveniencia de no andar suelta y loca y de no salir sola con los muchachos. Casi me pareció estar oyendo a tía Angustias” (2001: 54).

³⁴⁴ La tía Angustias, en uno de sus primeros diálogos con Andrea, imprime sobre ella los mandatos acerca del modelo de mujer esperado (obediencia, inocencia, religiosidad): “Te lo diré de otra forma: eres mi sobrina; por lo tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente. Si yo no me

buscará eludir, y para lo cual coadyuvarán dos situaciones: la marcha de Angustias, la tía que celaba por su femineidad obediente mediante un control riguroso de los movimientos y del dinero de Andrea, y la inmersión de Andrea en el mundo universitario. Aunque la narración se cuida de proponer a secas un modelo de mujer libre peligroso para la moral franquista,³⁴⁵ es incuestionable el grado de conciencia que despliega acerca de la vida social de los géneros sexuales, en la que no solamente participan preceptos morales y religiosos sino, con especial fuerza, constricciones de clase. Así, son las clases altas las que pueden permitirse comportamientos sexuales relativamente libres, como lo prueban los personajes de Ena y de su madre, quienes han tenido los medios para pagar el precio (económico) de la satisfacción de su apetito sexual³⁴⁶ o el respaldo de una clase poderosa para moverse con soltura en espacios en que otras mujeres hubieran sucumbido.³⁴⁷ Por último, Laforet articula, para rebatirlo, el estereotipo de la mujer-objeto como creación masculina. En una de las instancias más significativas de su aprendizaje, Andrea asiste con expectativas demasiado elevadas a la fiesta de cumpleaños de un compañero y pretendiente de clase alta. En ese momento la ironía de la narradora llega a comparar a la muchacha hambrienta con Cenicienta: “El sentimiento de ser esperada y querida me hacía despertar mil instintos de mujer; una emoción como de triunfo, un deseo de ser alabada, admirada, de sentirme como la Cenicienta del cuento” (2001: 18). El contraste de esa fantasía con la sordidez del mundo doméstico (que se narra en contrapunto con el acontecimiento de la fiesta) anticipa el fracaso de esa posición pasiva de mujer pero en apariencia tan

ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso” (Laforet 2001: 10).

³⁴⁵ Vemos, por ejemplo, en la siguiente frase, los recaudos morales explicitados por una pluma demasiado consciente de la censura: “Este placer, en el que encontraba el gusto de rebeldía que ha sido el vicio —por otra parte vulgar— de mi juventud, se convirtió más tarde en una obsesión” (Laforet 2001: 45).

³⁴⁶ Así, por ejemplo, en la confesión de la madre de Ena acerca de su vieja historia de amor con Román (el tío de Andrea), nos enteramos que la familia de la rica mujer pudo borrar la deshonra mediante una transacción económica: “Mi padre dio dinero a Román para que se alejara de Barcelona una temporada para que no estuviera allí a mi vuelta, y él tuvo la desfachatez de aceptar y de firmar un recibo en el que el hecho constaba” (Laforet 2001: 89).

³⁴⁷ Ena, de hecho, despliega con Román el comportamiento de una verdadera *femme fatale*. Pero la respalda su pertenencia a una de las familias más ricas de Barcelona y su conexión con quienes desde lugares de poder económico y político conocen los negocios sucios de contrabando en el que su amante está metido: “Entonces fue cuando me vino la idea de hacer uso de las averiguaciones de Jaime como una salvaguardia contra Román. Con esta única seguridad vine. Estaba dispuesta a verle por última vez... No creas que no tuve miedo. Estaba aterrorizada cuanto tú llegaste” (Laforet 2001: 101).

auspiciosa. Andrea descubre con desencanto que su pretendiente elige a una muchacha de su misma clase y abandona la fiesta. Su reflexión apunta hacia un modelo de autovaloración femenina desconocido para el horizonte inmediato de la sordidez franquista: “En realidad, mi pena de chiquilla desilusionada no merecía tanto aparato. Había leído rápidamente una hoja de mi vida que no valía la pena recordar más” (2001: 86). En *Primera memoria*, la contraposición entre el deseo personal y los límites sociales impuestos a las mujeres *en formación* enmarcan los pensamientos angustiosos y el odio de Matia hacia el mundo adulto. Así, la protagonista aprende que convertirse en mujer requiere de renunciaciones forzadas e incomprensibles, dejando en claro la narración, en la misma línea que el pensamiento de Judith Butler, que el proceso de configuración de los géneros sexuales es más parecido a un *logro* que a un camino natural: “Luego volví a casa, en la *Leontina*, odiando ser mujer” (Matute 2010: 87), señala Matia al narrar la prohibición de su abuela acerca de hacer excursiones con muchachos. En otro ejemplo, se narra el aprendizaje de la *belleza* femenina como una imposición violenta de la abuela (y, por ende, como otra de las prerrogativas de su poder de vieja hacendada): “Una de las cosas más humillantes de aquel tiempo, recuerdo, era la preocupación constante de mi abuela por mi posible futura belleza. Por una supuesta belleza que debía adquirir, fuese como fuese” (2010: 104).³⁴⁸ La educación sentimental y la orientada hacia la felicidad doméstica de las mujeres ha sido también objeto de reflexión en *El cuarto de atrás*, novela que prologaría de alguna manera el posterior ensayo de Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española* (1987). Es muy interesante, en la primera, la forma en que la narradora aborda un ejercicio de autoanálisis confrontando sus sentimientos y sus reacciones espontáneas con el adoctrinamiento de género llevado a cabo, pareciera que de modo exitoso, por la Sección Femenina y por la industria cultural (las coplas inquietantes de

³⁴⁸ El disciplinamiento hacia un modelo *femenino* aceptable que sufre Matia es una de las experiencias que más la alejan afectivamente de su autoritaria abuela: “La abuela se preocupaba mucho por mis dientes —demasiado separados y grandes— y por mis ojos («No mires así, de reojo» «No entrecierres los párpados.» «¡Dios mío, a esta criatura se le desvía el ojo derecho»). Le preocupaba mi pelo, lacio hasta la desesperación, y le preocupaban mis piernas (...). Sentada en su mecedora, escrutándome con sus redondos ojos de lechuza, me obligaba a andar y a sentarme, me miraba las manos y los ojos (...). Criticaba el color tostado de mi piel y las pecas que me nacían, por culpa el sol, alrededor de la nariz” (Matute 2010: 105).

Conchita Piquer³⁴⁹ y las novelas rosas de Carmen de Icaza, fundamentalmente). Así, por ejemplo, parte de la atracción y la curiosidad que C. siente hacia el misterioso hombre de negro pueden explicarse gracias a esa formación sedimentada en la subjetividad de las mujeres de su generación, de la cual se muestra ambigüamente consciente y presa al mismo tiempo, como se observa en las siguientes citas: “lo que importa es tener en cuenta los modelos literarios que influyen en las conductas, ¿no?” (Martín Gaité 2005: 157); “Hundo la cabeza en su hombro, cuánto me voy a acordar luego...” (2005: 171). En *La Plaza del Diamante*, Natalia realiza asunciones ingenuamente problemáticas sobre su comportamiento de *mujer* en determinadas situaciones socialmente preestablecidas y sobre las modificaciones físicas, también valoradas culturalmente, que su embarazo le provoca. Lejos todavía de una conciencia histórica comprometida con la misión de desenterrar el pasado para entender el presente y planificar el futuro, la novela de Rodoreda organiza el material histórico por medio de la evocación minuciosa de lo intrascendente (los objetos y lugares que componen el espacio de un ama de casa pobre de Barcelona) que funciona como un ícono de la miseria y la falta de esperanza que acompañó los años de la guerra y los comienzos del franquismo. El relato minucioso en tono confesional, a veces culposo por los vacíos insignificantes de la memoria, reconstruye, con efectos fuertemente

³⁴⁹ En relación con las letras provocativas de las canciones de Piquer, su contraste con las prerrogativas de género portadas por la Sección Femenina, y la función sociológica de la cultura de masas en la inmediata posguerra, la narradora reflexiona: “En el mundo de anestesia de la posguerra, entre aquella compota de sonos y palabras —manejadas al alimón por los letristas de boleros y las camaradas de la Sección Femenina— para mecer noviazgos abocados a un matrimonio sin problemas, para apuntalar creencias y hacer brotar sonrisas, irrumpía a veces, inesperadamente, un viento sombrío en la voz de Conchita Piquer, en las historias que contaba. Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar de las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas, gente marginada, a la deriva, desprotegida por la ley. No solían tener nombre ni apellido aquellas mujeres, desfilaban sin identidad, enredadas en los conflictos de no tenerla, escudadas en su apodo que enarbolaban agresivamente: La Lirio, La Petenera, La Ruiseñora, la niña del quince mil, cuerpos provocativos e indefensos, rematados por un rostro de belleza ojerosa; la copla investigaba, a través de distintos rumores y versiones, el motivo de aquellas ojeras, unos decían que sí, otros decían que no, ¿por qué se viste de negro, si no se le ha muerto nadie?, ¿dónde va tan de mañana con la carita más amarilla que la pajueta?, pero ninguno sabía el porqué de la agonía que la estaba consumiendo. (...). Aquellas mujeres que andaban por la vida a bandazos y no se despedían de un novio a las nueve y media en el portal de su casa intranquilizaban por estar aludiendo a un mundo donde no campeaba lo leal ni lo perenne, eran escombros de la guerra, dejaban al descubierto aquel vacío en torno, tan difícil de disimular, aquel clima de sordina, parecido al que preside las convalecencias, cuando se mueve uno entre prohibiciones, con cautela y extrañeza. Nadie quería hablar del cataclismo que acababa de desgarrar al país, pero las heridas vendadas seguían latiendo, aunque no se oyeran gemidos ni disparos: era un silencio artificial, un hueco a llenar urgentemente de lo que fuera” (Martín Gaité 2005: 132-133).

emotivos, un momento trágico de la historia española y, sin embargo, se presenta subjetivamente como la historia particular de una mujer que se siente diferente a todos los que la rodean. El efecto de extrañeza producido por algunas líneas inmejorables resalta la deuda entre la conciencia subjetiva y las expectativas sociales relacionadas con el género sexual: “yo no sé lo que parecía, redonda como una bola, con los pies debajo y la cabeza encima” (Rodoreda 2006: 62), confiesa Natalia al referirse a su embarazo, cuyos síntomas experimenta, además, con llamativo desconocimiento. En una reflexión acerca de la vida en casa de sus padres, volvemos a percibir la duda sutil acerca de sus pensamientos como lugares aprendidos: “Vivía como deben vivir los gatos: de acá para allá, con la cola baja, con la cola alta, ahora es la hora de tener hambre, ahora es la hora de tener sueño (...). En casa vivíamos sin palabras y las cosas que yo llevaba por dentro me daban miedo porque no sabía si eran mías...” (2006: 23). La conciencia del género como algo que *debe hacerse* surge en estas líneas y en otras como reconocimiento angustiante del encasillamiento social e ideológico de los cuerpos (“lo que a mí me pasaba es que no sabía muy bien para qué estaba en el mundo”, [2006: 36]). Esa constatación es precisamente reafirmada a partir de los efectos mutilantes de la Guerra Civil sobre los individuos. El caso de Antonio, el segundo marido de Natalia, inútil “por culpa de la guerra” (2006: 207), anticipa la realidad de otros personajes varones de *La hora violeta* y de *Luna lunera*, cuya virilidad también es afectada por los efectos psicológicos y físicos del conflicto: en la novela de Roig, Joan vuelve de la guerra y tiene un hijo discapacitado con Judit, que resulta ser “un amor inútil” (Roig 1987: 124) y con escasa expectativa de vida. El niño, según afirma Judit en su diario, es un producto de la guerra: “no ganamos la guerra, y de aquel tiempo me ha quedado mi Pere, que me sigue por todas partes como un perrito” (1987: 125), “le quiero precisamente por eso, porque es un amor inútil. Nadie me lo quitará. Es un hijo de la guerra” (1987: 124). Simbólicamente, la fertilidad de Joan queda afectada por la violencia social que significó la Guerra Civil, hasta el punto de que no puede engendrar hijos sanos. En las novelas de Aldecoa y de Antolín, escritas en la década del noventa, se vuelve a poner sobre el tapete las dificultades de las mujeres en acomodarse a las expectativas sociales que regulan su comportamiento y sus deseos. Aldecoa aprovecha el extendido lapso temporal de la trilogía para narrar

la evolución ideológica y cultural que beneficia decisiones tan fundamentales de las protagonistas como la separación, el divorcio y la creación de nuevos vínculos basados en decisiones más libres. A diferencia de su hija Juana, Gabriela no pudo en los años veinte elegir libremente su objeto amoroso, y la historia de amor con Émile, el médico negro de Guinea Ecuatorial, aparece como la verdad oculta y reprimida del devenir femenino más aquiescente.³⁵⁰ Sin embargo, en *La fuerza del destino* nos encontramos con una conciencia lo suficientemente autónoma como para desmontar una serie de mitos en torno a la victimización cultural de la mujer: allí, Gabriela vuelve sobre sus dos matrimonios (el de España con Ezequiel y el de México con Octavio) y reevalúa episodios de infidelidad masculina desde una óptica comprensiva y madura, que recoloca su lugar en la historia (de esposa y de madre) como el producto de decisiones personales y no de circunstancias manejadas por otros.³⁵¹ En *Mujer de aire*, el ejemplo más reciente y previo a *Luna lunera*, nos hallamos frente a una mujer que construye su subjetividad precariamente en la tensión entre los polos de la libertad (entendida como liberación de ataduras morales y legales por largo tiempo soportadas en España)³⁵² y la sujeción a expectativas y modos de sentir *femeninos* que la democracia y los avances legales no han podido desmontar. Ubicada en 1980, la narración de la novela de Antolín se desarrolla al compás de la transición y es interesante ver cómo una conciencia feminizada recicla la información histórica por medio de mecanismos de sexualización de una manera que se asemeja bastante, sin llegar a serlo, al desparpajo *queer* de La Madelón de Mendicutti:³⁵³ “Y yo, que tenía los ojos clavados

³⁵⁰ “Es verdad que nunca le he confesado a Juana que quizás yo también me hubiera divorciado de su padre si hubiera ocurrido algo muy especial. Por ejemplo, si se presenta Émile así de golpe en aquel pueblo de Castilla donde coincidimos su padre y yo, donde nos conocimos y vivimos ya casados. Bueno, pues si allí se presenta Émile... ¿Le dije alguna vez que el médico de Guinea se llamaba Émile? No estoy segura. Pero de Guinea sí que le hablé. De aquella locura mía, de aquel deseo de escapar, de aquella necesidad de vivir experiencias. En cuanto pude, pedí una escuela en Guinea, el sitio más lejano al que podía aspirar. Lo pedí y me lo dieron en seguida. Aquello no fue largo pero mereció la pena. Allí me enamoré de verdad de un médico negro que se llamaba Émile. A Juana no le conté lo del enamoramiento. Hay cosas difíciles de contar a una hija” (Aldecoa 1997: 14).

³⁵¹ “Octavio me traicionó con Soledad. Y tú con Inés. Os entiendo a los dos, ahora, al cabo del tiempo, cuando todo se ha vuelto borroso, los sentimientos, las frustraciones, el dolor de los descubrimientos. Sólo queda la línea argumental. Como en una novela que no me hubiera sucedido a mí y, en consecuencia, no me hubiera afectado...” (Aldecoa 1997: 45).

³⁵² En la novela, de hecho, se hace especial referencia a los reclamos feministas por la Ley del Divorcio (que se promulgaría en 1981, un año después del tiempo de la narración) y al amor libre como *dogma* (Antolín 1997: 18-19).

³⁵³ Ver Capítulo 5, apartado 5.2.1. “Una mala noche la tiene cualquiera o la democracia revisada”.

en una foto estupenda de Felipe González que venía en la portada de *El País*, ni caso” (Antolín 1997: 16); “De Felipe me gustan la melena y la sonrisa, aunque tenga los dientes descolocados y use chaqueta de pana, que a la mayoría de los hombres los transforma directamente en palurdos en día de fiesta y a él le cae muy bien” (1997: 20).³⁵⁴ Pero la rebeldía y el comportamiento decididamente desprejuiciado que asume la narradora (“nosotros respetamos la libertad del otro, aunque duela, el sexo de cada uno es de cada uno, eso es un dogma de nuestra fe” [1997: 18]) contrastan y se tensan con el tema de la dependencia hacia el varón (el violinista, como objeto amado y ausente que no termina de llegar) que se despliega a lo largo de todo el relato, casi como una reelaboración del estereotipo melodramático de la *novia*, cuya gran virtud, la paciencia infinita, deja en claro que el único rol de la mujer es esperar la llegada de un hombre que la corresponda (Oroz 1995: 68). La memoria histórica se filtra por esta estructura pautando una solución que podría brindarle a la protagonista la verdadera autonomía que hasta entonces sólo había tenido de manera superficial e ideológica. El saber sobre el pasado y las causas políticas de la represalia hacia su padre, que involucra el impulso a desterrar la memoria de los olvidados del presente (aquellos a los que el franquismo sepultó en la abyección de las cárceles), posiciona a la narradora en un lugar nuevo que obliga a reevaluar su futuro sentimental (y, por lo tanto, la constitución de su yo *femenino* pasivo): “También nosotros nos la estamos jugando, querido violinista. Aquí me tienes, hundida hasta el cuello en una historia que, o comparto contigo, o me alejaré de ti (1997: 55).

6.2. *Luna lunera* de Rosa Regàs. La memoria escondida

La aparición en 1999 de la novela de Rosa Regàs que ese mismo año recibiría el Premio Ciudad de Barcelona, supuso una novedad en dos sentidos. La trayectoria de Regàs como intelectual de izquierda se había iniciado mucho antes de su actividad como

³⁵⁴ “Pero ni Pilar ni Mariluz, las exclaustradas, comparten mis preferencias. Nosotras nos quedamos con Carrillo, tiene cara de ser más listo que el hambre, dicen” (Antolín 1997: 20); “En lo que sí coincidimos es en nuestro rechazo hacia Suárez, nunca, decimos a coro, hubiera elegido yo a un tipo como él para hombre ideal. Tan relamido, con ese pelo que parece un peluquín, dónde estarían estas gentes cuando aparecieron los Beatles, qué música oírían, con qué canciones enamorarían a sus chicas. Ya estoy deseando que se vayan, de acuerdo, han hecho muy bien la transición, pero va siendo hora de que las cosas cambien. Me da la impresión de que no tardarán en caer” (1997: 21).

novelista y escritora (que arranca formalmente en 1991 con la publicación de *Memoria de Almotor*).³⁵⁵ Durante varios años, en las décadas del setenta y del ochenta, desarrolló una importante labor de editora,³⁵⁶ y fue, en tiempos del último franquismo, miembro de la *Gauche Divine* catalana, reducto elitista y esteticista donde se planteara una resistencia original y que fuera germen de futuros escritores e intelectuales referentes de la cultura española actual.³⁵⁷ La actividad y palabra pública de Regàs se completarían luego con las colaboraciones como columnista en los periódicos *El País* (cuya breve etapa se iniciara en 1994) y *El Correo de Bilbao* (con colaboraciones semanales sostenidas hasta el presente). Pero no será sino hasta 1999 cuando la autora barcelonesa intervenga por primera vez en la arena pública con un relato de índole autobiográfico, intimista y revelador de una de las realidades más escondidas del pasado reciente: el destino y los sufrimientos de los niños hijos de republicanos durante la Guerra Civil y la posguerra. En el contenido autobiográfico³⁵⁸ e histórico de la novela radica la segunda novedad: España todavía no había hecho públicas verdades dolorosas de su pasado reciente como las relacionadas con la violencia material y psicológica del régimen de Franco hacia los niños hijos de *rojos* y

³⁵⁵ A esta novela siguen *Azul* en 1994 (que obtuviera el premio *Nadal* ese mismo año), el volumen de cuentos *Pobre corazón* en 1996, *Luna lunera* en 1999, *La canción de Dorotea* en 2001 (novela que ganara ese año el Premio Planeta), el volumen de cuentos *Viento armado* en 2005 y la novela *Música de cámara* en 2013. Otros géneros híbridos que la autora barcelonesa ha cultivado se manifiestan en *Viaje a la luz del Cham* de 1993 (libro de viajes que narra las experiencias de la autora en Siria. El género cuenta con un antecedente de 1987, *Ginebra*, y sería cultivado nuevamente más tarde con *Desde el mar* en 1997, *Volcanes dormidos. Un viaje por Centroamérica* en 2005 y *Memòries de la Costa Brava* en 2006), *Canciones de amor y de batalla* de 1995 (libro que recoge artículos publicados en prensa, y que se continuaría más tarde con *Más canciones* en 1998 y *El valor de la protesta. El compromiso con la vida* en 2004), los ensayos *Sangre de mi sangre. La aventura de los hijos* de 1998 y *Contra la tiranía del dinero* de 2012, y las memorias *Diario de una abuela de verano. El paso del tiempo* de 2004 (a partir de las cuales TVE realizaría en 2005 una serie televisiva de trece capítulos, *Abuela de verano*).

³⁵⁶ En 1964 Regàs, apenas finalizada la carrera de Filosofía y Letras en Barcelona, ingresó a trabajar en la editorial Seix Barral y en 1970 fundó *La Gaya Ciencia*, editorial que durante quince años publicó autores poco conocidos por entonces, pero que serían piezas fundamentales del campo literario español del último tercio del siglo XX (Juan Benet, Álvaro Pombo, María Zambrano, Manuel Vázquez Montalbán, Javier Marías).

³⁵⁷ Algunos de los miembros de este movimiento intelectual y artístico extendido en Barcelona, y del cual participaron escritores, editores, artistas plásticos, cineastas, cantantes y modelos, fueron Manuel Vázquez Montalbán, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Esther Tusquets, José Agustín Goytisolo, Félix de Azúa, Anna María Moix, Xavier Miserachs, Joan Manuel Serrat y Vicente Aranda (Regàs 2004b: 30-31)

³⁵⁸ Respecto de la verdad autobiográfica de *Luna lunera*, Regàs ha mencionado en varias ocasiones que los hechos allí narrados reflejan experiencias de su propia infancia. En un correo electrónico que formara parte de una serie de intercambios con la autora durante el proceso de escritura de esta tesis doctoral, Regàs afirma que la novela es “totalmente autobiográfica” (correo electrónico con fecha de 12 de septiembre de 2013).

hacia sus padres sobrevivientes, especialmente las madres. Como hemos apuntado en el Capítulo 2, la actitud de desinterés por parte del Gobierno del Partido Popular hacia fines de la década del noventa por la reivindicación y el resarcimiento de las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo, así como su negativa de condenar el golpe militar del treinta y seis, propiciaron, en el entresiglos, la apertura de un debate en los medios de comunicación y en la literatura donde por primera vez se puso en primera plana el problema de la memoria del pasado reciente y la discusión sobre la legitimidad del proceso de la transición democrática. En 1999 se conmemoraba el sexagésimo aniversario de la derrota republicana, situación que también reavivaría discusiones y revisiones académicas y mediáticas sobre el destino de las víctimas del fascismo español y las consecuencias del silencio conmemorativo y del famoso *pacto de silencio* que oficiara de telón de fondo durante la transición democrática. Rosa Regàs fue una de los intelectuales que participarían abiertamente de este debate, como se observa en el interés que la memoria histórica obtiene en su escritura periodística³⁵⁹ y en su participación como oradora invitada en conferencias y encuentros sobre la memoria (como por ejemplo, en el debate organizado por la Universidad de Valladolid y la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en 2003, que fue el primero en instalar la discusión sobre la “memoria de los olvidados”³⁶⁰ en el ámbito universitario).

En *Luna lunera*, la mujer adulta que recuerda su infancia prioriza las situaciones traumáticas vividas bajo el yugo del abuelo paterno, miembro de la alta burguesía catalana que regresara a Barcelona con los nacionales en el treinta y nueve, y cuya riqueza se viera increíblemente aumentada durante los primeros años de la posguerra.

³⁵⁹ En su volumen *El valor de la protesta*, que recoge una selección de columnas publicadas en *El Correo de Bilbao*, hay buenos ejemplos de esta preocupación. El libro contiene un capítulo dedicado a la memoria histórica (Primera Parte, Capítulo I), pero la Guerra Civil, el franquismo, la transición democrática y las continuidades en la moral y la cultura españolas contemporáneas de modos de pensamiento y legislación heredadas del periodo represivo (como por ejemplo, el protagonismo de la religión católica en la educación o la discriminación hacia las mujeres y los inmigrantes) son temas que están presente en la mayoría de sus reflexiones, incluso cuando se trata de columnas no directamente relacionadas con temas históricos (Regàs 2004b 21-36, 53-54, 61, 100)

³⁶⁰ “La memoria de los olvidados. Un debate sobre la represión franquista”. Así se llamó a la discusión planteada en las *Primeras Jornadas Nacionales de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*, celebradas en la primavera del año 2003 en la Universidad de Valladolid, y en las que Rosa Regàs participó como ponente (Regàs 2004), junto con otros autores e investigadores como Enrique Gavilán, Juan Carlos Monedero, Dulce Chacón y Alfons Cervera (Silva, Esteban y otros 2004).

Píus Vidal Armengol representa el poder económico y político asociado con la Iglesia y, como figura comparable a Franco —en el nivel de la narración de lo doméstico en tanto microcosmos metafórico de la nación—, se presenta como dictador temerario que adquiere la patria potestad de sus cuatro nietos, hijos de republicanos exiliados, bajo el convencimiento de que su protección, ejemplo de su benevolencia, debía ser reconocida y agradecida por todos. Anna Vidal, la narradora principal, accede al pasado y a los recuerdos fragmentarios que sus allegados (las criadas de la casa) le transmitieron, pero, de manera similar a los gestos deliberados y espontáneos de fragmentariedad que comentamos más arriba en relación con la novela memorialística *femenina*, no lo reconstruye de manera lógica: es ésta una tarea que debe realizar el lector, si desea reponer el tiempo lineal de los acontecimientos o si se interesa por completar datos y hechos históricos apenas esbozados. El relato se inicia en 1942 y culmina en 1965, con la muerte del opresor. Esos veintitrés años se enuncian de manera desordenada, fragmentaria e incluso mediante elipsis y silencios argumentales. La narración se realiza desde la perspectiva de los cuatro niños protagonistas, quienes transitan hacia la adolescencia y la vida adulta dentro de una sociedad que los excluye, y quienes asumen de a poco la conciencia de ser parte del bando de los perdedores, sin tener responsabilidad alguna en los avatares que los ubicaron allí. A pesar del camino vital representado, el relato no concuerda con el esquema típico de las novelas de formación, cuyas características han sido reseñadas en el Capítulo 5 de esta investigación:³⁶¹ ni el personaje principal, Anna (la tercera de los hermanos), ni sus pares adquieren las herramientas necesarias para reinsertarse y desarrollarse en la comunidad, de acuerdo con el modelo de aprendizaje propuesto por la tradición literaria masculinista. Por el contrario, el desarrollo tiende progresivamente hacia el aislamiento y hacia la ruptura sin solución de continuidad con las normas y valores sociales del entorno. Además, los interrogantes y vacíos epistemológicos que iniciaran la exploración del pasado quedan irresueltos.

Luna lunera trabaja sobre los distintos aspectos reseñados en relación con la novela *femenina*. El modo dubitativo, la representación de la memoria como epifánica

³⁶¹ Ver en el Capítulo 5 el apartado 5.3.2. “La novela de aprendizaje desviado o la desobediencia de género”.

y a veces huidiza, la estructura argumental fragmentaria y no lineal, la mirada microscópica y la relación de los efectos de la historia sobre quienes no han sido incluidos en ella (que se extiende hacia personajes masculinos adultos y *débiles*, como veremos más adelante), así como la puesta en jaque de la violencia como atributo de una masculinidad devenida en monstruosa y la escenificación de las relaciones entre violencia institucional y sometimiento sexual dentro del patriarcado franquista, forman parte de la composición estilístico argumental de una novela acerca de la cual podría decirse que compendia las preocupaciones de la línea *femenina* de la literatura española contemporánea, y las confronta con el estado precarizado de la memoria colectiva en la sociedad finisecular. Estos aspectos se relacionan íntimamente con la reescritura de un género, el *Bildungsroman*, que, como queda demostrado en el Capítulo 5 con el ejemplo de *El palomo cojo*, ha sido activamente intervenido por la escritura conscientemente producida desde las preocupaciones ligadas a la problemática del género sexual. En este caso, la novela de Regàs se inscribe en lo que denominamos, basándonos en algunos estudios críticos feministas, como *Bildungsroman fracasado*, cuyos atributos y funcionamiento desarrollaremos unas líneas más abajo. La novela se organiza en tres partes (“I”, “II” y “III”), con subdivisiones capitulares en las dos primeras (las que ocupan, con extensiones desiguales, un ochenta por ciento de la narración).³⁶² Estas subdivisiones no llevan título en todos los casos, y en ocasiones vuelven a partirse mediante recursos tipográficos como asteriscos, espacios en blanco y cambios de grafía. Como se ha dicho, la narración histórica ocupa un lapso de veintitrés años, entre 1942 y 1965, fechas marcadas por los primeros recuerdos de los niños luego de su regreso a España una vez finalizada la Guerra Civil y por la muerte del abuelo. El relato, sin embargo, se corta en 1953, momento en que la última de las nietas abandona la casa familiar, para reanudarse doce años más tarde en el momento de la muerte del patriarca. La novela alude, además, a acontecimientos anteriores a los hechos evocados por la narración (como el casamiento de los abuelos en 1901, el de los padres durante la Segunda República o el exilio en 1939) y a situaciones posteriores, ubicadas en un futuro

³⁶² En rigor, *Luna lunera* consta de 317 páginas. Las partes I y II ocupan 164 y 96 páginas respectivamente.

impreciso (como la muerte del padre de los niños luego del regreso de la democracia o el final en la indigencia del tío Santiago, hermano menor del padre). El discurso narrativo, que yuxtapone voces y puntos de vista, se organiza a partir de los principios de la fragmentación, la elipsis, la yuxtaposición temporal y la circularidad compositiva. Así, por ejemplo, la novela se inicia y culmina en 1965, pero los diferentes capítulos o porciones narrativas se encabalgan sobre diferentes fechas (sólo a veces mencionadas) pertenecientes a la década del cuarenta y principios de los años cincuenta, evocadas por una conciencia narrativa que, sea cual fuera la voz y el punto de vista que adopta, está emplazada en un presente indefinido: se trata de una fecha posterior a los últimos acontecimientos registrados de la que no tenemos noticia pero que puede inferirse que es entre 1995 y 1999 (fechas que enmarcan la redacción, tal como se indica una vez finalizada la novela [331]).³⁶³ Los narradores principales son básicamente dos: un narrador omnisciente en tercera persona del singular, posiblemente un “yo oculto” (López 2003: 81), que se encarga de los acontecimientos de 1965, cuya voz abre la primera y la segunda parte de la novela y ocupa casi por entero la tercera, y un narrador en primera persona del plural que se identifica con la voz de Anna y que en ocasiones abandona el plural para usar la primera persona del singular. Este segundo narrador tiene a su cargo los acontecimientos desde 1942 hasta 1953 emplazados en la primera y segunda parte de la novela y su punto de vista ha sido caracterizado como de “omnisciencia selectiva múltiple” (López 2003: 80) dado que incorpora las voces de los hermanos, de las criadas, la institutriz (Inés), la tía Emilia, el padre de los niños (Manuel) e incluso del abuelo. A estos narradores se suman otros cuatro, cuya presencia a veces no adquiere más de un párrafo: Píus Vidal Armengol, cuyo monólogo en la capilla de la casa de verano es reproducido en el capítulo sexto “El rostro del miedo” de la primera parte; Francisca, la criada más vieja del servicio, cuyo fluir de conciencia ocupa varias páginas del comienzo de la segunda parte en 1965; Santiago, el tío más joven de los niños, de quien se reproduce el monólogo frente a una estatua de la Virgen en el primer capítulo de la segunda parte, “Canción de la soledad”, dedicado a ese personaje; y Juan, el segundo tío de los niños, cuya voz irrumpe con un

³⁶³ En adelante, las referencias a *Luna lunera* serán indicadas solamente mediante los números de página, de acuerdo con la edición Regàs 1999.

breve monólogo en el capítulo tercero de la segunda parte, “Vida contra la vida”, dedicado a su historia y la de su mujer.

La pluralidad de narradores, así como la multiplicidad de voces que conforma a la narradora principal, se ponen al servicio, al igual que en las otras dos novelas previas de Regàs (*Memorias de Almator* y *Azul*), no solamente de la intención de mostrar, como se ha señalado, “la riqueza de sentimientos de los personajes” (López 2003: 81), sino de la necesidad de dar cuenta de la pluralidad como sustrato ineludible de la identidad individual. Este aspecto se conecta directamente con una de las problemáticas que se ponen sobre el tapete en las autobiografías de mujeres y de sujetos marginalizados por el canon literario y la historiografía y sobre la que esta novela vuelve a trabajar. Como se desprendiera de la lectura y el análisis de *El palomo cojo*, así como de las tres novelas autobiográficas de Josefina Aldecoa o del monólogo de la protagonista de *Mujer de aire*,³⁶⁴ es imposible para una identidad no hegemónica representarse sin la invocación a los otros como copartícipes en la construcción del yo, en contraposición con la imagen del sujeto como una entidad autónoma, unitaria y clausurada que define las premisas del discurso autobiográfico hegemónico y masculino (Cf. Smith 1993).³⁶⁵ La inclusión de la voz del otro, de los *allegados* (en palabras de Ricoeur), en el propio discurso, da como resultado, en muchas ocasiones, un efecto que denominamos como *estilo colectivo* de escritura. En numerosos pasajes, la narración pasa sin indicaciones explícitas o gráficas de la voz del nosotros, o del yo, a la de los otros, dejando en claro, de esa manera, que toda subjetividad es plural:

Muy pronto supimos lo que era ser rojo. Los rojos son los que han perdido. Los nacionales son los que han ganado. Igual que los alemanes (...). Y los que pierden se van o si no los matan y los meten en la cárcel. Así es la vida. Siempre ha sido igual. Se van, se fueron. Dios santo, si no se habrán ido cientos, miles, señor, cuántos no se han ido. Y ya no pueden volver, así es la vida os digo, decía Dolores (104).

³⁶⁴ Y como se verá también en *La hija del caníbal*, en el Capítulo 7.

³⁶⁵ En *El cuarto de atrás* también se aborda la multiplicidad como componente de la subjetividad, específicamente en relación con el acto de recordar: “No somos un solo ser, sino muchos, de la misma manera que tampoco la historia es ésa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible, cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero” (Martín Gaité 2005: 145).

Entre muchos de los ejemplos de estilo colectivo de escritura, llaman la atención aquellos en los que quien toma la palabra, dentro de la conciencia narrativa de Anna, es precisamente el abuelo:

Porque tenéis que saber que el abuelo nunca aprobó la forma en que se instauró la República, nos diría en una de aquellas escasas veladas del verano en las que se decidía a contarnos cómo había defendido siempre sus convicciones y cómo había sido fiel a su ética, es decir *a la ética, la única que existe y que se fundamenta en la ley natural, la que debe regir el comportamiento de todos los humanos* (58, el subrayado es nuestro).³⁶⁶

La investigadora feminista Susan Friedman hace hincapié sobre la fundamental diferencia respecto del papel de la socialización en la construcción de las identidades masculinas y femeninas, y relacionadas con las últimas, las minoritarias o marginalizadas. Desde su punto de vista, los paradigmas individualistas del yo (desplegados en la teoría sobre la autobiografía desde Gusdorf en adelante) ignoran el rol que juegan las identidades colectivas y relacionales en los procesos de individuación de las mujeres y de las minorías (1988: 34-35).³⁶⁷ El yo que proyectan las autobiografías de plumas femeninas, de hecho, no constituye ni una entidad aislada o individualista, ni un ente colectivo, sino una combinación de ambos (Loureiro 1993: 40). Aquél presidido por Anna Vidal en *Luna lunera* (la mayoría de cuyas apariciones ocurre bajo la rúbrica del *nosotros*) es precisamente relacional y su conciencia no se opone a las de los otros, sino que las incorpora para dar cuenta de una pluralidad dentro de la identidad. De manera paralela, el uso de una perspectiva narrativa múltiple (que privilegia, como se ha visto, el punto de vista de personajes que no

³⁶⁶ Otro ejemplo en el que la voz del abuelo se filtra por la subjetividad de la narradora se observa en la siguiente cita: “Y fue entonces cuando, en la oscuridad del salón de visitas, entre la música y el cuarto del abuelo, arrimada la oreja a la rendija de la puerta, supimos por la misma boca del abuelo la historia de nuestro tío Miguel, *el héroe de la patria, el mejor de los hijos*” (261, el subrayado es nuestro).

³⁶⁷ De hecho, Friedman altera sutilmente una de las clásicas afirmaciones de Georges Gusdorf respecto de la necesidad de la individuación como punto de partida para la existencia de autobiografías (de acuerdo con Gusdorf, la autobiografía no existe en culturas en las que “the individual does not oppose himself to all others; where he does not feel himself to exist outside of others” [Friedman 1988: 35]), en función de mostrar cómo la autobiografía femenina parte precisamente de la premisa contraria, es decir, del descubrimiento de la interdependencia del yo respecto de los otros (“autobiography is possible when the individual does not feel *herself* to exist outside of others, and still less against others, but verymuch *with* others in an interdependent existence that asserts its rhythms everywhere in the community” [1988: 39]).

pertenecen al orden dominante, aunque incluye, traduciéndola, la perspectiva de la autoridad masculina representada por el abuelo) se corresponde con el *discurso a doble voz* (*double-voiced discourse*) que describiera Elaine Showalter para la literatura escrita por mujeres (1981: 201). Este concepto permite, precisamente, pensar en un tipo de expresividad para lo *femenino* que superaría la dicotomía presentada por Cristina Molina Petit y Cèlia Amorós, quienes, como refiriéramos en el Capítulo 4, caracterizan desde perspectivas sociológicas y filosóficas el espacio de lo femenino bien como el de la mudez o la alabanza del varón (en tanto alternativas para una voz que no puede trascender la esfera minusvalorada de lo privado [Molina Petit 1994: 263]) o bien como el lugar de las idénticas, indiscernibles y heterodesignadas por el grupo dominante, signado por la privación de todo poder (uno de ellos, sería el poder *contar*) (Amorós 2006: 118 y 2006b: 120). Para la investigadora feminista norteamericana, en cambio, el *discurso a doble voz* de las escritoras supone el abarcamiento en un mismo espacio narrativo y discursivo de las estructuras dominantes, es decir, de la herencia social, cultural y literaria masculina, y de las experiencias y modos de expresión relativos a la mudez de lo *femenino*. Esta idea supone que las mujeres escritoras no se encuentran ni dentro ni fuera de la tradición masculinista, sino que están insertas en dos tradiciones de manera simultánea.³⁶⁸ Esto permite explicar, además, otras cuestiones que tocan esta novela: de qué manera, por ejemplo, la presencia de un narrador omnisciente que se muestra objetivo (aunque evidencia muestras de simpatía por los cuatro protagonistas), la figura neorromántica del redentor de multitudes que asumiría la historia desde el punto de vista del abuelo (López 2003: 132) o la conexión con la tradición internacional de textos sobre los traumas de la infancia (Charles Dickens, Jack London, Edgar Allan Poe) (Nieva de la Paz 2007: 221), serían aspectos consolidados por una tradición literaria de la cual *Luna lunera* constituiría un miembro anómalo. La anomalía, en efecto, no tiene otros orígenes más que aquellos que conectan, por un lado, esta novela con la tradición *femenina* de novelas sobre la posguerra y, por el otro, con las realidades de sujetos

³⁶⁸ “[...] in the reality to which we must address ourselves as critics, women’s writing is a “double-voiced discourse” that always embodies the social, literary, and cultural heritages of both the muted and the dominant. (...). Women writing are not, then, *inside* and *outside* of the male tradition: they are inside two traditions simultaneously” (Showalter 1981: 201-202).

históricamente marginalizados y —por su condición histórico-cultural, genérico-sexual e ideológica— abyectos, abarcados desde la conciencia de una mujer adulta (Anna Vidal, *alter ego* de Rosa Regàs) que ha desobedecido la ley patriarcal, como veremos al adentrarnos en el argumento.

6.2.1. *Bildungsroman* fracasado y novela de autoconcienciación *femenina*

La narración del desarrollo de los cuatro hermanos, deducida, como las piezas de un rompecabezas, de la pluralidad narrativa comentada, coincide con el esquema del *Bildungsroman* de una manera también anómala: al igual que muchas de las novelas latinoamericanas estudiadas por la crítica literaria estadounidense,³⁶⁹ el texto de Regàs entra en la categoría de *Bildungsroman fracasado* (*failed Bildungsroman*) que acuñara Cynthia Steele (1983). A diferencia del *Bildungsroman* masculino, esta novela no culmina con la integración social del sujeto o con su autonomía, sino con el fracaso, la frustración y la diáspora. Siguiendo una reconstrucción lineal de la trama, en las primeras escenas los hermanos aparecen como cuatro niños repatriados que apenas entienden el idioma español (aquel que en Cataluña estaban todos obligados a hablar) y que deben ser reinsertados en su entorno de origen pero a partir de un cambio crucial de condiciones que los ubica en un espacio de exclusión: se trata de los hijos de un matrimonio republicano que se exilió y luego se separó. Esos tres motivos alcanzan para contornear el estado de abyección en el que reingresan a un Estado y a una casa familiar que asumen los lineamientos del fascismo católico del primer periodo de la posguerra y donde deberán educarse de acuerdo a sus principios. El retorno a Barcelona se experimenta como el abandono del paraíso (los lugares donde los habían refugiado amigos de sus padres en Francia y en Holanda), motivo que es bastante caro a la obra narrativa de Regàs: “No sabíamos cómo habíamos llegado a ese lugar tan cercano al paraíso donde permanecimos dos años (...) y donde no había más castigo que comer el flan vaciado en el reverso del plato” (44). Si en *Memoria de Almator* la infancia aparecía como un tiempo mítico feliz y perdido, y en *Azul* el pasado amoroso de los protagonistas (previo al matrimonio) componía el paraíso perdido, en *Luna*

³⁶⁹ Ver, por ejemplo, Masiello (1985), Aizenberg (1985), Kushigian (1987) y Steele 1983).

lunera, en cambio, no existe prácticamente memoria alguna adjudicable al periodo mítico de los primeros años de vida (correspondientes a la convivencia con sus padres en Barcelona y al exilio europeo). La infancia, que se inicia simbólicamente con la adquisición de la lengua que luego se utilizará para narrar la memoria, es lo más parecido a un infierno, a causa del autoritarismo y de la violencia desmesurados del abuelo.³⁷⁰ Pius Vidal impone un límite o punto cero para el desarrollo de su descendencia, de la misma forma que el franquismo borraría la memoria de quienes hubieran pertenecido a, o simpatizado con, sectores ideológicos opuestos a sus fundamentos. De esta manera, el paralelismo entre la situación del país y la verticalidad del poder en la casa familiar queda claramente identificado en las primeras páginas:

Lo único que casi enseguida comprendimos de una forma confusa pero inequívoca fue que desde el momento en que nos habían desembarcado en ese ámbito desconocido seríamos despojados de nuestro pasado reciente, del torbellino de imágenes y de sensaciones indecisas, tan intensas sin embargo aunque tan vagas como las que dejan los sueños al despertar, y que a partir de este momento habría que sustituir ese retazo del pasado por otros hechos más concretos, por obediencia a las normas más claras, más cercanas e inmediatas que emanaban de la potente voz de aquel señor mayor de pelo blanco y cejas como viseras que sería quien marcara los límites de nuestra existencia (49).

El aprendizaje consistirá, desde el punto de vista *oficial*, en la incorporación de la devoción religiosa, el repudio de las ideas comunistas (que, como ocurriera efectivamente en la posguerra, se creían heredadas por medios naturales de padres a hijos)³⁷¹ y el respeto hacia la autoridad, además de normas estrictas de adoctrinamiento genérico especialmente fuertes en las niñas.³⁷² Desde la vivencia interna de los niños, abarcada desde una conciencia adulta, el desarrollo persigue la

³⁷⁰ Esto queda claro en la última parte de la novela, cuando el narrador alude a la memoria de la infancia como una “carga de dolor y de espanto” que “[fustigaba] su memoria y su presente” (315), aunque el tema del maltrato infantil está presente a lo largo de todo el relato.

³⁷¹ La tesis de que el marxismo era una enfermedad mental que podía transmitirse por herencia genética fue de hecho muy popular en los tiempos de la primera posguerra gracias a la labor pseudocientífica del psiquiatra Antonio Vallejo Nágera, que fuera director de los Servicios Psiquiátricos del Ejército franquista durante la Guerra Civil, y luego un influyente catedrático en la Universidad de Madrid.

³⁷² Así, por ejemplo, a Pía, la hermana mayor, se la enseña a ocultar los signos de la menstruación: “Una mancha en el vestido es una vergüenza para una mujer que ya nunca podrá ir con la cabeza alta, le dijo tía Emilia cuando lo supo. Y añadió, Ahora ya eres una pollita y debes hacer lo imposible para que nunca, nadie, descubra lo que te ocurre” (301).

recomposición de la memoria y de las causas del desmembramiento familiar, así como la reunión definitiva con los padres (quienes tenían limitado acceso a sus hijos); objetivos que solo se cumplen de manera parcial y a los que coadyuvan, para el primero, los relatos susurrados por las mujeres del servicio doméstico y algunas referencias provistas por una tía (Emilia) y por el abuelo, y, para el segundo, los interminables trámites en el Tribunal Tutelar de Menores de Barcelona de una madre con ciertas influencias pero con menos poder que su suegro. La voluntad de conocer expresa, de acuerdo con la metáfora de la casa como microcosmos, el único capital asequible para quienes fueran despojados de sus bienes materiales y simbólicos o sufrieran la condición de *vencidos* después de la Guerra Civil:

Sí, podíamos haber aterrizado en un mundo nuevo y distinto pero el entendimiento no era del todo virgen sino que llevábamos auestas imágenes borrosas de los episodios, viajes, traslados, rostros y sensaciones que habíamos acumulado en nuestros pocos años de vida y la sorpresa inicial de la llegada se nos habría de convertir en un agujero negro de curiosidad insaciable que a falta de alguna verdad concluyente tendría que nutrirse de datos arañados al azar, de conversaciones robadas a la intimidad de los otros, de suposiciones y de conjeturas para intentar comprender y desenmarañar hechos tan nimios (...) (52).

Desde ambas perspectivas (el deseo del patriarca y el deseo de los súbditos), el aprendizaje confluye en el fracaso. Los niños desobedecen el estricto control del abuelo, que goza de la patria potestad, y son enviados en dos ocasiones a reformatorios: el Asilo Durán en Barcelona y el Santa Rita en Madrid para los niños (Elías, el hermano mayor, comparece en ambos, mientras que Alexis, el último de los cuatro, sólo conoce el primero) y la Divina Pastora para las niñas. El espacio violento de estas instituciones contrasta con la benevolencia de los colegios de internos en Horta (para los niños) y en Mataró (para las niñas), que se representan como lugares balsámicos,³⁷³ y marca, como hito de formación, la entrada en la adolescencia.³⁷⁴

³⁷³ “El internado, aquel lugar amorfo y lejano donde nos dejaron al llegar del extranjero, acabó siendo un remanso de paz, una especie de líquido amniótico en el que nos dejábamos flotar (...). [...] poco a poco comenzamos a considerar aquel inmenso colegio como lo más parecido a un hogar que habíamos conocido” (161).

³⁷⁴ “Aunque nosotros no fuimos capaces de verlo, ni sabíamos aún que nos quedaba la parte más dolorosa, se acercaba el final de esa etapa de nuestra historia cuyo principio apenas sabíamos dónde situar” (273). Así comienza el capítulo quinto de la segunda parte, “El despertar”, situado en 1946, y en

Además, son desheredados y expulsados de la casa familiar (o bien se dan a la fuga, como sucede con Elías y Anna). El tránsito hacia la edad adulta no se percibe, en esta novela, como el fin exitoso de una etapa lineal de aprendizaje y la consecuente entrada en la vida autónoma, logros que fueran regulados, en el *Bildungsroman* masculino, por la internalización de pautas morales socialmente compartidas y deseables y por el cierre de una individualidad armoniosamente separada y confrontada con el entorno. Por el contrario, como ocurriera en *Primera memoria* de Ana María Matute, en *Luna lunera* la vida adulta se representa como un nuevo estadio formativo, profundamente conectado con el dolor de la infancia, y para el que no se perciben horizontes redentores. Las causas del fracaso están, una vez más, estrechamente vinculadas con el tratamiento histórico de los más débiles, en una época, los años sesenta, en la que la Guerra Civil había quedado prácticamente en el olvido. En este sentido, la novela de Regàs entronca con la tradición *femenina* sobre la posguerra, al abordar con sumo detalle las transformaciones de la subalternidad por parte de la historia:

Pero todo había pasado. El calendario marcaba el 12 de abril de 1965, ya nadie hablaba de la guerra civil, ni se mencionaban los primeros años de la posguerra, años de brutalidades y represiones también para niños que llevaban el peso de unos pecados que ni siquiera podían saber en qué consistían. Habíamos dejado atrás la infancia, la adolescencia, la primera juventud, y los cuatro hermanos, uno tras otro con un año y medio de diferencia entre cada uno, habíamos cumplido los treinta. Con paso torpe y difícil, con la dificultad del que ha de comenzar a caminar por segunda vez, cada cual había emprendido un camino distinto que nos había llevado lejos al uno del otro. La infancia de la que no nos habíamos desprendido aún y nunca habríamos de hacerlo cabalmente, quedaba atrás (27).

Al final de la novela, el narrador omnisciente vuelve a insistir sobre la falta de plenitud en la culminación de este *Bildungsroman*, como si fuera necesario, en un contexto —el de fin de siglo— de democracia y libertades muy lejano de aquel pasado extravagante, ahondar en el fracaso social del aprendizaje de los cuatro hermanos:

el que se narra el castigo hacia los cuatro hermanos, ya adolescentes, por haber visitado a su madre fuera del estricto régimen supervisado por el Tribunal Tutelar de Menores.

Ya no eran niños, sino hombres y mujeres que llevaban años abriéndose camino, intentando recomponer una confianza en la bondad del mundo que les permitiera seguir viviendo sin recelos ni sospechas, buscando al final de su brazo la mano que habría de ayudarlos a continuar. Pero el destino de los hombres y de las mujeres se proyecta en la infancia, la patria donde echamos raíces que aparece, se forma y se consolida a medida que desarrollamos nuestras facultades amatorias y cognoscitivas. Y como el de todos, el suyo no habría de ser otra cosa que la repetición acelerada de aquellos primeros sentimientos, creencias, aflicciones y descubrimientos que, disfrazados cada vez con mayor esmero y maestría tal vez acabaran convenciéndolos de que finalmente habían encontrado el camino que habría de llevarlos a su propia y ansiada salvación en esta tierra.

No, ya no eran niños, un hecho que se hizo más evidente al entrar en aquel ámbito envejecido (...). Y sin embargo traían consigo indemne, y eso no pudieron comprobarlo porque les habría cegado los sentidos y la inteligencia, toda la carga de dolor y de espanto que habían acumulado en aquella casa, que no había menguado con los años de ausencia sino que, por el contrario, día a día se había incrementado, fustigando su memoria y su presente (315).

Desde el punto de vista de los protagonistas (y con el cual coincidirá el deseo del lector, mediante la carga identificativa que el argumento de esta novela comporta), el modelo del aprendizaje entendido como desarrollo creciente y como logro se ve también coronado con el fracaso. El deseo epistemológico no llega a satisfacerse por completo, en el sentido de que se ve impedido por la prerrogativa de silencio que envuelve la historia de sus padres y de sus tíos paternos (dos de ellos, Juan y José, expulsados del círculo familiar por haber defendido la República).³⁷⁵ En este sentido, la Guerra Civil se presenta, como ocurre en otras novelas contemporáneas sobre el pasado reciente, como un punto de inflexión que se instala como origen del presente, y que da inicio, en este caso, a toda una nueva lógica discursiva:

Como si la guerra, ese punto de inflexión que para tía Emilia marcaba los cambios en los precios, fuera una puerta cerrada tras la cual se escondían nuestro origen, nuestra historia, la historia de nuestros padres y otros muchos hechos y personas cuya existencia conocíamos por el vacío que se creaba en torno a su nombre, por el silencio que envolvía su mención, como agujeros negros de un firmamento del que se hubiera adueñado la carcoma (57).³⁷⁶

³⁷⁵ José, uno de los hijos de Pius Vidal, había sido fusilado en el Castillo de Montjuic una vez que los nacionales ingresan a Barcelona. Juan, su hermano, sería desheredado y viviría escondido en un apartamento con su mujer francesa hasta su muerte en los años cuarenta.

³⁷⁶ La inocencia del narrador colectivo, que traduce la visión ingenua de los cuatro niños, da cuenta, mediante un logrado efecto de extrañamiento, del funcionamiento de esta lógica discursiva, que

Este pasado, no obstante, en ocasiones asoma a la luz gracias a los diálogos que los niños mantienen con las mujeres del servicio doméstico o a las conversaciones de estas y del resto de la familia que ellos escuchan agazapados. La necesidad de acceder, por cualquier medio que tengan a su disposición, a una historia ordenada, “con principio y final” (33) queda claramente delineada en el capítulo “Los orígenes”, el segundo de la primera parte, que inicia la narración del pasado. Los escasos conocimientos que logran reunir (el noviazgo de sus padres, el odio del abuelo hacia su madre, el casamiento poco antes de la República, el exilio durante los bombardeos, el retorno en tren desde Holanda y Francia, los intentos infructuosos de la madre por recuperar la patria potestad) pertenecen a una historia con minúscula, elusiva, huidiza y endeble, que contrasta y se ve aplastada por la versión oficial del pasado, impuesta —con modificaciones sucesivas de acuerdo al devenir político de España y de Cataluña en el contexto europeo—³⁷⁷ por el abuelo de los cuatro hermanos. De esta manera, la novela construye implícitamente una suerte de paralelismo entre la situación descrita y la existencia de dos memorias enfrentadas durante el franquismo: la oficial (impuesta y modificada por voluntad arbitraria de un poder absoluto) y la de los vencidos (silenciada, reprimida y perseguida). La oposición entre la memoria

proscribe nombres y delimita conceptos, como un verdadero sistema de nominación originado en una relación asimétrica de poder, tal como se observa en este ejemplo: “[...] Inés, sentada junto al chófer, nos había dicho que la abuela había muerto. Pero para nosotros la muerte no tenía demasiado significado. Habíamos sabido de los muertos de la guerra que todos los días de las vacaciones del verano salían a relucir cuando una vez acabado el rosario en la capilla el abuelo reconcentraba la expresión de su rostro para dar a entender que algo importante iba a suceder, pero ya sabíamos que no sería más que un padrenuestro por todos los muertos, y otro por la reconversión de todos los que tendrían que estar y no están (...). Porque todos los días el abuelo rezaba como si fuera la primera vez (...), rezaba por sus muertos. Pero muerto lo que se dice muerto para nosotros no había más que el tío Miguel, el alférez del Tercio de Requeté de la Virgen de Montserrat, que había caído, muy joven nos habían dicho, en la batalla del Ebro, porque los demás muertos incluido el padre y la madre del abuelo y el padre de la abuela (...) no lograban impresionarnos (...). Y de tío José (...) con el tiempo supimos que estaba más muerto que nadie porque ni siquiera su nombre se podía mencionar en aquella casa. En cuanto a tío Juan seguía vivo pero era como si estuviera un poco muerto porque, como se cuidarían de decirnos las mujeres de la cocina aquella misma tarde, ni siquiera había sido invitado al entierro y a los funerales de su madre” (149-151).

³⁷⁷ En este sentido, un aspecto bastante original y osado de la novela de Regàs reside en haber llamado la atención sobre el paso, en los círculos de la alta burguesía catalana, de una ideología nacional católica que apoyaba a Franco a una posición moderada en la que la Guerra Civil dejaba de ser una cruzada para convertirse en la lucha de Cataluña contra el fascismo. Mediante la descripción de los cambios en los discursos del abuelo, la reposición de los nombres en catalán o la retirada de fotografías que aludieran directamente al apoyo del fascismo en Cataluña, la autora ofrece ejemplos de cómo “una clase social comenzaba a ocultar o tergiversar su pasado” (264). Este ha sido un aspecto reconocido positivamente por la crítica en el momento de aparición de la novela, tal como señala Pilar Nieva de la Paz (2007: 229).

doméstica y la memoria impuesta, que quiere fijarse como *historia*, nos recuerda la distinción que Halbwachs realizara entre memoria e historia. Así, la reconstrucción del pasado por parte de los personajes subalterno-abyectos, se instala en la lógica de la repetición y de la invención: “Nosotros sabíamos de qué hablaban. Siempre hablaban de lo mismo y repetían las historias oídas o vividas, añadiendo en cada versión escenas que habían olvidado en ocasiones anteriores” (61). Al mismo tiempo, el carácter huido, epifánico y no controlado de la memoria infantil, cuyos recuerdos irrumpen o se esfuman sin lógica alguna, ubica esta novela en la línea de la escritura *femenina* sobre la posguerra y la memoria, opuesta, desde una subjetividad cuyo posicionamiento debe mucho a su conciencia de género, a la lógica masculina de la rememoración colectiva e historiográfica:

Así, poco a poco, a medida que comenzamos a hablar del mismo modo que las gentes que habíamos encontrado en esta tierra, y a medida que fuimos olvidando el holandés ellos y el francés nosotros, los recuerdos de lo vivido se hacían más lejanos y borrosos y mayor era nuestro interés por retenerlos. Todo lo que supimos de aquella época se iba conformando como una mezcla entre lo que recuperábamos a la memoria y las versiones contradictorias y confusas de las mujeres de la cocina (...).

Todo nos lo iban contando, todo lo íbamos sabiendo por ellos, todo menos el conocimiento que traían consigo unas imágenes que, como ráfagas de viento, aparecían y desaparecían de la memoria y de la conciencia sin que nos fuera posible asirlas ni recuperarlas hasta el día en que se nos desvelaban por la imprevista aparición del escenario donde habían aparecido la primera vez (76-77).

Este modo sutil y contrahegemónico de hacer memoria se postula como la alternativa *femenina* a las vías del silencio o de la alabanza. El *poder contar*, como defensa ante la lógica de la heterodesignación que describiera Cèlia Amorós, toma la forma *sui generis* de una memoria descentrada e imposible de controlar. Este tipo de representación no resulta tanto de una continuidad con la estética de la novela experimental con la cual Regàs se mostrara explícitamente emparentada.³⁷⁸ Recordemos que en esa corriente se había fragmentado también cualquier tipo de lógica lineal, atentando así contra la idea de un saber o conocimiento emanando de un centro epistemológico (un narrador,

³⁷⁸ Es conocida, por ejemplo, su afinidad y relación amistosa con Juan Benet, uno de los principales representantes del giro experimental y hacia el gran estilo de la novela española iniciado en los años sesenta..

un autor, una instancia de saber delimitada) en posición de complementariedad asimétrica respecto del lector. En el caso de Regàs, la representación *posmoderna* debería pensarse, mejor, en función de su instrumentalización para dar cuenta de la voz y de la experiencia de una subjetividad *otra*. En este punto, cabe volver sobre la definición de posmodernismo que postulara Andreas Huyssen y en la cual la narrativa de Rosa Regàs entraría como miembro de pleno derecho, dado que en ella se despliega y se torna visible un tipo de subjetividad atravesada y condicionada por el género sexual. Como se viera en el Capítulo 1 de esta investigación, el reconocimiento de la problemática del *otro* sería una de las premisas sobre la cual algunas de las manifestaciones literarias y artísticas del último tercio del siglo XX podrían definirse como verdaderamente desentendidas de la obligación de completar el proyecto de la modernidad en virtud de su articulación con un tipo de crítica capaz de superar las dicotomías modernas asentadas sobre el principio de la exclusión (Huyssen 2004: 261).³⁷⁹ Esta definición, cabe recordar, tiene una similitud importante con el concepto de literatura *neomoderna* y específicamente con aquella línea de escritura de mujeres que vislumbrara Gonzalo Navajas y que ha quedado reseñada en el Capítulo 1,³⁸⁰ así como con la idea de *voluntad de verdad* que recorre la novela contemporánea abocada a reconstruir la memoria del pasado reciente. En última instancia, la fragmentación de la historia, del discurso, y el descentramiento del yo no suponen una vuelta a una estética de corte experimental sino que se articulan desde un posicionamiento crítico e incluso irónico hacia este tipo de representación que, en palabras de Navajas, se volvería, frente a esta nueva propuesta, “convencional y estereotípica” (1996: 92) (y nosotros agregaríamos: masculinista). Pero esos recursos, como quedara dicho en el Capítulo 2,³⁸¹ recubren un deseo de verdad y un tipo nuevo de percepción de la temporalidad (contrapuesto al paradigma presentista del capitalismo de fin de siglo, según observara José María Izquierdo [2001]) que entrelaza la historia con el presente y que posibilita la discusión sobre la memoria histórica y la identidad colectiva. La

³⁷⁹ Ver en el Capítulo 1 el apartado 1.2. “La perspectiva posmoderna de los estudios críticos en relación con la *nueva narrativa*”.

³⁸⁰ Ver en el Capítulo 1 el apartado 1.6. “La perspectiva *neomoderna*”.

³⁸¹ Ver en el Capítulo 2 el apartado 2.2.1.2.2. “Necesidad de *verdad* en la novela memorialística del último entresiglos”.

impronta *femenina* en este paradigma es uno de los aspectos que buscamos subrayar y sistematizar en esta investigación.

En franca oposición a esta memoria *menor*, el discurso del abuelo, legitimado por un séquito de eclesiásticos que habitaban la casa desde la victoria franquista así como por su inmenso poder económico y político,³⁸² persigue la perennidad de las verdades absolutas, como se viera en el ejemplo citado en la página 291 (supra).³⁸³ El deseo de saber y la memoria reconstruida al calor de la cocina, es decir, en el espacio de la casa familiar reservado para la actividad y la comunicación femeninas, contrastan y se ven aplastados por la voluntad superior del abuelo cuya lógica irracional se fundamenta en el terror y la violencia, pero que se inviste de la apariencia del orden y la verdad históricos. El fracaso se ve parcialmente compensado en las últimas páginas de la novela cuando a los hermanos adultos se les revela el secreto del odio desmedido del abuelo hacia la esposa de su hijo mayor. El hecho de encontrar todas las cartas, regalos y fotografías que ella les enviara y que nunca llegarían a sus manos ávidas de saber y de mirar, no logra, sin embargo, llenar el vacío de una infancia entendida, desde la perspectiva ideológica de la novela, como simiente de todas las edades futuras, y percibida, al igual que sucediera con la infancia en *El palomo cojo* —pero también en *Primera memoria* y en *Mujer de aire*—, como espacio absoluto de la identidad que impide entonces el progreso lineal hacia otras dimensiones de la vida, tal como se sugiere en la novela de formación masculina. El descubrimiento de que el origen del rechazo se ubicaba en un enamoramiento desmesurado hacia una mujer que, por sus ideas políticas y su comportamiento liberal, no cumplía con las

³⁸² La influencia política y económica de este personaje queda ratificada cuando se hace específica mención de sus cargos: presidente de la Cámara del Comercio, del Orfeo Català, del Círculo Artístico de Sant Lluç, del Gremio de Hostelería y Similares de Barcelona... (198). La novela no alude directamente a sus actividades económicas, pero su enriquecimiento con la posguerra queda claramente explicitado en las descripciones de las reformas hechas a su casa en Barcelona (compuesta por la unión de tres pisos adyacentes) y en la construcción de una moderna casa de verano en el pequeño municipio de Tiana; además, se da a conocer con mucho detalle su afición por las artes plásticas, que se manifiesta en sus colecciones de cuadros de pintores catalanes, y en su función de *mecenas* de varios pintores y arquitectos destacados de la cultura de la posguerra (Xavier Nogés, Francisco Mora Berenguer [148-149], Durán Reynals [154], y otros).

³⁸³ “Porque tenéis que saber que el abuelo nunca aprobó la forma en que se instauró la República, nos diría en una de aquellas escasas veladas del verano en las que se decidía a contarnos cómo había defendido siempre sus convicciones y cómo había sido fiel a su ética, es decir a la ética, la única que existe y que se fundamenta en la ley natural, la que debe regir el comportamiento de todos los humanos” (58).

prerrogativas del *ángel del hogar*, no produce ningún cierre de sentido ni abre posibilidades de reconciliación con el entorno, sino que da lugar a que se reavive la sed de venganza y se produzca una escena de trance colectivo, exageradamente irracional, en la que los cuatro adultos ultrajan y manosean el cadáver del abuelo:

Y cuando al cabo de unos minutos, o fueron horas tal vez, el tiempo ya se sabe cómo se acorta o se alarga cuando se acelera la mente y tiembla el corazón, otros golpes en la puerta los despertaron de su imposible quimera, yacía al cadáver descoyuntado por una fuerza oculta que les habría costado reconocer como suya. [...] comprobaron con sobresalto dónde se encontraban y en qué lúgubre y apocalíptico trance habían caído (329-330).

La imagen final de la novela agrupa a los cuatro alejándose, de espaldas, por las Ramblas de Barcelona, persiguiendo la luz de la luna, elemento que a lo largo de toda la novela se presenta como símbolo de compañía y protección, y que, desde la perspectiva de los niños, divide el universo en un arriba puro y armonioso y un mundo inferior y terrenal viciado por las pasiones y los odios incomprensibles de los adultos. El mismo título de la novela, referido a un bolero muy popular durante la posguerra, alude a las palabras entonadas por una vecina de los pisos superiores, cuya voz, oída desde la minúscula ventana de la cocina produce en los niños sentimientos dulces y anhelos de protección maternal.³⁸⁴ Pero a pesar de la imagen aparentemente positiva de ese final de ascenso (“como si una barricada hubiera decidido ponerse en marcha y escalar el camino de luz que conduce a la ciudad anclada en las nubes y las tormentas” [331]) queda bastante claro que ese caminar hacia la luz no está reponiendo (ni reparando) ningún aprendizaje: en definitiva, dirigirse hacia ese arriba quimérico es equivalente a ir hacia ningún lugar. Como anunciáramos al final del Capítulo 2, y como se viera además en el análisis de *El palomo cojo*, observamos una diferencia bastante pronunciada entre el tipo de subjetividad presentada por Regàs aquí y la construcción

³⁸⁴ “La casa estaba en silencio y desde el patio horadando la penumbra de las cocinas nos llegaba la voz sonora de María, la vecina del tercero, la mujer del pelo negro y delantal blanco que según decían las mujeres, sonreían siempre cuando se cruzaban con ellas en el portal, luna lunera cascabelera ve y dile a mi amorcito por Dios que me quiera...”

Cuando sea mayor, decía Elías en un susurro, me casaré con ella y cantará todo el día, y construiremos una casa a la que subiremos por la luz del patio, como si fuera la planta de las habichuelas mágicas, arriba, muy arriba, una casa sobre las nubes y los truenos y los relámpagos, y desde la ventana veremos toda la ciudad que habrá quedado muy lejos (...) y por las noches nos besaremos como hacen los mayores y después ella abrirá la ventana y cantará Luna lunera hasta que yo me duerma” (79-80).

de sujeto cívico (e intelectual) propuesta por la narrativa de la memoria escrita desde mediados de la década del noventa en adelante. No solo por el hecho de afiliarse, en parte, en la tradición narrativa del *desencanto*,³⁸⁵ ni por estar, a su manera, atravesada por el mismo tono pesimista que recorre la prosa periodístico-literaria de Regàs, esta novela postula, por razones que se explican desde una perspectiva de género, la imposibilidad de la representación de un sujeto del recuerdo *modélico* respecto de un sentido del civismo y de una orientación o finalidad axiológica que se presenta con especial fuerza en la novela memorialística contemporánea. El modelo de desarrollo seguido por los cuatro protagonistas, inscripto en la línea femenina del *Bildungsroman fracasado*, postula un sujeto de la memoria que, gracias a su radical diferencia, se sabe definitivamente aislado de los modelos públicos conmemorativos. De manera similar, la construcción de una memoria susurrada y escondida en el ámbito femenino y doméstico, o el espacio de las *indiscernibles*, contribuye a esta propuesta de sujeto descentrado.

Probablemente, como se ha sugerido, la herencia del desencanto paterno que la novela se encarga de delinear como el problema de toda una generación, tenga algún tipo de influencia sobre el dislocamiento cívico referido. Este desencanto respecto de la transición democrática y la imposibilidad de restaurar los ideales y valores de la Segunda República es descrito como una “derrota” definitiva:

Pero él [la narradora se refiere a su padre] era optimista por naturaleza y nada pudo apearlo de sus convicciones ni siquiera el hecho incontrovertible de que Franco permanecía y ya no se hablaba ni de la República ni de la democracia perdida. Un día u otro todo cambiará, decía. Muchos años después, cuando murió Franco creyó llegado el momento que tanto había esperado. Pero su tiempo había pasado y nada habría de cambiar para él cuyas esperanzas de recuperar la República se iban alejando cada vez más a medida que avanzaba la nueva democracia a la que ya no parecía reconocer ni creer en ella como había hecho con su antecesora. Y las perdió para siempre cuando, a finales de los setenta y principios de los ochenta, se dio cuenta de que la República a la que tanto había dado había quedado en vía muerta y los nuevos aires democráticos estaban en manos de gran parte de los hijos y de los nietos de los que habían ganado la guerra civil y que así sería por muchos años. Sólo entonces perdió la fe en la justicia de los hechos, entró en una etapa de silencio, apatía y decepción, y quedamente, sin sonreír, sin hablar, se dejó

³⁸⁵ Ver Capítulo 2, apartado 2.2.1.1.1. “La novela del desencanto”.

morir. Pero faltaban todavía muchos años para esta nueva y definitiva derrota (253-254).

Por otro lado, como también se ha señalado en el párrafo precedente, la actitud pesimista es habitual en la prosa de Regàs en su actividad como columnista. Teniendo en cuenta el marcado contraste, ya señalado por los estudios críticos, que su escritura exhibe al comparar el discurso abiertamente crítico y de denuncia de los acontecimientos del presente y de la historia reciente en las columnas periodísticas,³⁸⁶ con el intimismo y la puesta en primer plano del mundo familiar en la escritura literaria (Benson 2006: 115-116),³⁸⁷ es posible establecer algún tipo de continuidad entre ambos universos a partir de una idea común de desencanto ante las posibilidades redentoras de la historia. Al respecto, valgan dos citas como muestra de esta cualidad que atraviesa, por ejemplo, prácticamente todas las columnas publicadas en *El Correo de Bilbao* entre los años 2000 y 2004, y luego compiladas en el volumen *El valor de la protesta*: “[...] de todos modos descansa el espíritu y renace la fe en el orden del universo —por otra parte inexistente— saber que se van descubriendo decenas de fosas comunes donde los fascistas de Franco enterraron a sus víctimas” (Regàs 2004b: 27, el subrayado es nuestro) y “Porque si con todo lo que ha caído vuelven a ganar las derechonas, esta vez sí querrá decir que no somos de este mundo, y no nos quedará más remedio que *volver al ámbito de nuestra intimidad de donde nunca tendríamos que haber salido* y, a nuestra manera, exiliarnos” (2004b: 44, el subrayado es nuestro). El profundo desencanto hacia el presente y la pérdida de la fe en las ideologías

³⁸⁶ Las columnas de Regàs atacan con la misma fuerza acusadora, e igual voluntad de apelación a la pasividad y comodidad del ciudadano español medio de fin de siglo, la política del Gobierno del Partido Popular durante el periodo 1996-2004, la corrupción política, el protagonismo de la Iglesia en la democracia y en la educación, las políticas neoliberales que afectan y devastan la naturaleza, el hambre en países subdesarrollados dentro del contexto del capitalismo global, la discriminación y las políticas injustas respecto de la inmigración, la violencia de género, la ausencia de memoria histórica, la situación en Medio Oriente, la guerra de Irak, etc. (Cf. Regàs 1995 y 2004b, Benson 2006 y Bonatto 2012).

³⁸⁷ Al analizar comparativamente la prosa de ficción de Rosa Regàs con la escritura de opinión en prensa, Ken Benson afirma. “Para Rosa Regàs parece haber (...) una clara diferencia tanto en los temas elegidos como en la postura de la autora cuando escribe ficción o columnas (...). Su mundo ficcional se centra en las relaciones íntimas y en cómo éstas se ven afectadas por el entorno, especialmente por las condiciones socioeconómicas y por la presión familiar (igualmente como estamento de poder social y económico) (...). La carga ideológica de las columnas de Regàs no se limita a temas «exóticos» o alejados de la experiencia del día a día del lector de la prensa. Es más, Regàs destaca por la claridad con la que se sitúa ideológicamente. No se vale de máscaras, ni de ambigüedades identitarias. Por el contrario se vale de las columnas para hacer una denuncia y una crítica devastadora de los acontecimientos que le llegan al ciudadano a través de los distintos medios de comunicación de masas” (2006:115-117).

redentoras (la izquierda, para Regàs, sólo es posible como opción sana en la democracia cuando adquiere sentido del consenso y de la autocrítica),³⁸⁸ se manifiestan en una escritura despojada de máscaras que denuncia, describe, analiza, acusa e invita a la movilización (así, por ejemplo, lo sugiere la fotografía que abre *El valor de la protesta* de Regàs blandiendo la bandera del movimiento independiente Attac en Madrid).³⁸⁹ En otras palabras, el pesimismo de Regàs lleva, en su prosa pública, a la adopción de un modelo fuerte de civismo intelectual que contrasta de modo llamativo con las soluciones de su narrativa, espacio propicio, de acuerdo con nuestro punto de vista, para la exploración de lo personal y para la expansión de modos *femeninos*, y por ello diferentes, de percepción y de acción.

Luna lunera, por último, y en íntima conexión con la solución *femenina* de la que intentamos dar cuenta, propone también —como en su momento lo hicieran Laforet, Roig, Martín Gaité, Aldecoa y Antolín— una narrativa de autoconcienciación que se centra, en este caso, en el desarrollo personal de Anna. El proceso de concienciación abarca desde las primeras impresiones registradas por una conciencia amputada, como grado cero de la percepción infantil, hasta la toma de posición respecto de su lugar en el mundo y la huida que cierra el aprendizaje de la protagonista. Teniendo en cuenta la tipología presentada por Biruté Cipliauskaitė (1994), estaríamos frente a un caso que combina la novela de concienciación por medio de la memoria y la novela sobre el despertar de la conciencia en la niña.³⁹⁰ En el primer tipo de novela, se presenta el paso de la niña a la mujer a partir de una mirada

³⁸⁸ “Pero al margen de todo, creo que deberíamos votar no tanto desde los errores de los demás sino desde los logros y programas de quienes defendemos. Y es ahí donde tal vez las izquierdas, aun subiendo, no hemos estado a la altura, como todos por otra parte. Pero la derecha defiende a los suyos lo hagan bien o mal, nos lleven a la guerra que no queremos o destrocen nuestras costas con su mala gestión, como bien se ha visto. La izquierda es, o debería ser, más crítica con lo propio y mostrar al electorado lo que va a hacer para mejorar lo mejorable que es casi todo. Votar una opción de izquierdas no es ponerse una venda en los ojos y apoyar al candidato diga lo que diga y haga lo que haga, sino conocer la actuación y el proyecto, ilusionarse con él y mantener vivo el sentido crítico que toda opción que se respete necesita para afianzarse. Ésta es una diferencia fundamental” (Regàs 2004b: 52-53).

³⁸⁹ El movimiento internacional Attac es una asociación independiente y autofinanciada, creada en el año 2001, que cuenta con sedes en países de Europa, Latinoamérica, Asia y África. Sus objetivos principales son la educación popular, la influencia sobre organizaciones sociales, políticas y sindicales y la movilización popular.

³⁹⁰ Las otras novelas femeninas de concienciación descritas por Biruté Cipliauskaitė son: las novelas sobre la “conciencia de mujer” (1994: 46-63), las “novelas sobre la maternidad” (1994: 63-68), la novela de “la concienciación político-social” (1994: 66-68) y la novela que tematiza el “escribir conscientemente como mujer” (1994: 68-73).

sobre el pasado que supone una percepción del tiempo como *continuum* y en la que la visión lineal aparece generalmente anulada. En el segundo, se desarrolla el proceso de maduración a partir de una crítica a los modelos de educación a los que las niñas son sometidas (Ciplijauskaitė 1994: 38-42). Los hitos en el proceso madurativo de Anna están marcados por acontecimientos que involucran distintas dimensiones de la subjetividad *femenina* (la relación madre/hija, el primer contacto sexual —en este caso, una experiencia de abuso) y de la subjetividad históricamente abyecta (la rebeldía ante el poder y el odio hacia los que lo ejercen). En este sentido, podría hablarse de una doble dimensión formativa en la novela de Regàs: aquella que involucra como un colectivo a los cuatro hermanos (*Bildungsroman fracasado*) y la historia paralela del proceso de concienciación de Anna (novela de concienciación *femenina*).

En el plano de la subjetividad *femenina*, la relación con la madre está signada por la ausencia y la añoranza. Al igual que en *Nada*, en *La Plaza del Diamante* y en *Primera memoria*, la figura materna aparece borrada de la infancia, orfandad que marca el desarrollo de las protagonistas como una primaria y fundamental carencia. Aquí, la búsqueda del origen se confunde con la culpa por haber sido hija de una *roja*, y es parte también de lo que ha sido denominado por la historiografía feminista como “castigo maternal”, práctica que durante el primer tramo de la posguerra fuera sistemáticamente implementada por el franquismo hacia mujeres sospechadas de *rojas* o esposas de republicanos (Osborne 2012: 119-120).³⁹¹ Si bien las protagonistas de las otras novelas mencionadas renunciaron a sus madres, persiguiendo para sí formas de realización más o menos autónomas, lo que distingue a Anna de ellas es la profunda melancolía de su orfandad simbólica. Este sentimiento produce figuraciones idealizadas de la progenitora (es percibida, vista y recordada como un ángel y una aparición) que no son confrontadas en ningún momento por información obtenida con posterioridad a las experiencias narradas. Así, por ejemplo, la primera escena de

³⁹¹ Como refiere Raquel Osborne, a las mujeres se las castigaba por su descendencia, a la cual el franquismo veía como raíz del mal que había que extirpar (Osborne 2012: 130). Además de los robos de niños, existían otros castigos hacia las madres que se materializaban en sus hijos (muerte de niños en las cárceles, imposibilidad de procrear por estar encerradas, entrega de la tutela de los hijos a familias franquistas y quita de la patria potestad) (2012: 131-132).

contacto entre los niños y la madre lleva el título de “Pasa un ángel”.³⁹² En la descripción de la despedida luego de la breve visita concedida por el abuelo, la narradora dice:

Se detuvo en la puerta y antes de salir se volvió aún para mirarnos y seducirnos con una media sonrisa de aceptación y esperanza desparramándose sobre nosotros que volvíamos a estar detrás del brazo del abuelo, como si quisiera decirnos que no había más remedio que aceptar lo que ocurría, que todo acabaría arreglándose un día, que ella no podía hacer más de lo que hacía, que así eran ahora las cosas y que estuviéramos juntos o separados *sobrevolaría nuestra vida con sus alas y nos protegería contra el mal que trabaja siempre en la tiniebla* (81, el subrayado es nuestro).

Enfrentado al significado protector de la figura materna, el ámbito eclesiástico aparece como amenaza y lugar de corrupción. Además de las numerosas referencias al acercamiento interesado de miembros destacados de la Iglesia catalana al abuelo de los niños,³⁹³ así como a la religiosidad por conveniencia que este empieza a demostrar cuando finalizara la Guerra Civil y Franco se aliara con el poder eclesiástico,³⁹⁴ la novela da cuenta de una realidad violenta y perversa que convalida su profundo anticlericalismo: el abuso de poder se traduce en abuso sexual. No sería esta la única ocasión en que, hacia el fin de siglo, se manifestara desde el discurso de la producción cultural esta denuncia hacia la desmesura como componente reprimido y silenciado del fervor católico durante el franquismo. En 1987, Pedro Almodóvar había hecho una breve referencia al abuso sexual infantil dentro de colegios religiosos en *La ley del*

³⁹² Se trata del capítulo tercero de la segunda parte.

³⁹³ La recompensa por haber acompañado y apoyado a un hombre de influencias, se observa en el último capítulo, cuando el narrador omnisciente comenta que las distintas órdenes religiosas “que lo habían considerado uno de los suyos” se convierten en herederas de los bienes materiales de Píus Vidal (319). En el primer capítulo de la novela, la entrada de un abad a la habitación del moribundo sintetiza la relación de conveniencia entre la institución eclesiástica y el poder económico durante la dictadura: “Se acercó de nuevo al moribundo y, sin sentarse pero agachándose hacia su rostro, le habló de lo afortunado que había de sentirse al poder cenar aquella noche en el paraíso, y después, habiendo ya arreglado un mes antes todos los demás asuntos económicos y financieros, incluida la cesión de cuadros, dibujos y pinturas que el señor Vidal Armengol tenía voluntad de ceder a su comunidad, no encontró nada mejor que decir” (22).

³⁹⁴ La religiosidad efusiva del patriarca es descrita como una máscara de adecuación a un régimen que le conviene, por ser miembro de la alta burguesía: “Pero en aquellos tiempos [antes de la Guerra Civil], le habría respondido nuestro padre de haber osado, todavía no había anidado el orgullo en su alma con la fuerza de la exclusión, ni había recibido la llamada de la gracia ni siquiera era un ferviente devoto, miembro emérito de la Iglesia con vocación de apóstol y mártir” (189).

deseo,³⁹⁵ la cual sería ampliada y profundizada en 2004 con *La mala educación*. A diferencia de la representación *queer* de Almodóvar, en la cual conviven el rechazo y la atracción (ambigüedad que busca trasladarse a la reacción del espectador), lo que sale a la luz en *Luna lunera* tiene que ver con un tipo de información que apunta directamente a descalificar la legitimidad del poder desmedido de la Iglesia católica en la historia española reciente. En el capítulo quinto de la segunda parte, “El despertar”, la narradora refiere en primera persona una escena de abuso por parte del cura confesor de su abuelo, el padre Hilario Mariner. El hombre manosea el cuerpo de la adolescente y ella logra defenderse haciéndose cargo de los recursos y los gestos de su adversario:

La idea me la había dado él con el pellizco inacabable a que sometía mi pezón izquierdo, me hacía daño, no sé de dónde saqué la fuerza pero le di tal pellizco con mis uñas pequeñas que saltó de pronto con un grito estremecedor y yo salí corriendo de la habitación, sofocada y sin saber aún qué había ocurrido (295)

La estrategia de Anna resulta de importancia para nuestra lectura porque supone un *agenciamiento* espontáneo pero eficaz, que influye de manera decisiva sobre su toma de conciencia y el reconocimiento de su condición subalterno-abyecta. La adolescente se confiesa más tarde, buscando de esa manera hacer una denuncia e instalar el tema prohibido en el mismo espacio de poder que le diera origen (“se me ocurrió que sería una buena ocasión, sobre todo para contarle a un cura lo que me había hecho otro cura” [297]), pero no obtiene los resultados esperados y es acusada de pecado de incitación por otro cura con el mismo “aliento cargado y fétido” (299) que percibiera en el padre Mariner. Como mujer, como hija de *rojos* y como objeto del deseo sexual de otros, Anna carece de armas que puedan defenderla. De acuerdo con la definición de patriarcado ofrecida por Kate Millett, que viéramos en el Capítulo 4,³⁹⁶ las divisiones sociales y culturales existentes (de clase, de casta y, en este caso, de

³⁹⁵ En esta película hay una escena en la que un transexual, representado por Carmen Maura, visita la iglesia perteneciente a su colegio durante la infancia. Allí, se encuentra con el cura párroco, representado por Fernando Guillén, con quien mantiene un breve diálogo que hace alusión a una antigua relación amorosa y sexual entre ambos.

³⁹⁶ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.1.1. “En torno al concepto de *patriarcado*. Kate Millett: *lo personal como político*”.

estatuto laico y consagrado) son superadas por este sistema, que se estructura básicamente a partir del dominio sexual del hombre sobre la mujer. Pero, a diferencia de las mujeres que interiorizaran esa realidad estructurada bajo la forma de “colonización interior” (Millett 1995: 33), la estrategia de Anna será de rebeldía interior.³⁹⁷ Este odio no puede materializarse porque la violencia del sistema prevé sanciones demasiado pesadas para sujetos como Anna y sus hermanos, considerados abyectos en ese periodo histórico (castigos como el reformatorio, por ejemplo, o el fin del contacto esporádico con la madre). Por eso, las escenas de rebeldía interior adquieren un significado estructural para el desarrollo de la conciencia autónoma de la protagonista. Una de ellas, la más importante, ocurre durante una visita al Palau de la Música durante la Navidad de 1946. La narración toma la perspectiva del *nosotros* para dar cuenta de un momento crucial en el desarrollo de los cuatro hermanos: la constatación franca y directa de su abyección, es decir, de su expulsión respecto de la *normalidad* de la burguesía acomodada de Cataluña. Las diferencias en la vestimenta y el peinado funcionan como índice de una distancia insalvable entre vencedores y vencidos:

El Palau estaba como siempre, lleno a rebosar de un público que, además de a oír la música, habían ido a cumplir con un deber de patriotismo que poco a poco se atrevía a manifestarse después de la debacle de la guerra. Hombres y mujeres, padres e hijos, amigos y amigas, todos estaban contentos y eufóricos como flores en los días de fiesta. Nosotros sabíamos que no éramos de los suyos, y ellos, los que nos conocían, o conocían al abuelo, también lo sabían. Y aquel día menos aún que ningún otro. Las chicas y los chicos vestían de una forma que a nosotros no nos estaba permitida, Pía y yo siempre con el uniforme azul marino y el cuello blanco, y los chicos con la chaqueta gris que llevaban en el internado y la camisa blanca, y ¿el pelo?, mejor no pensar en el pelo, frente a los rizos, melenas y tupés de las chicas, los demás años aún llevábamos las trenzas, nada hermoso ni habitual pero por lo menos no era aquella señal de ignominia, aquella marca visible que nos denigraba a los cuatro, como si fuéramos de verdad los hospicianos o expósitos de los que habían hablado en la cocina (288).

³⁹⁷ “Maldito seas, susurré, aunque en voz muy tenue que no pudiera oír, me levanté y sin detenerme en arrodillarme en mi lugar en el banco, ni en hacer la genuflexión en el pasillo ante el sagrario como había que hacer, salí de la capilla y me fui al patio (...). Me puse a correr desde el bosquecillo hasta las palmeras, la distancia más larga posible, una vez y otra y otra, hasta que el cansancio se llevó el coraje y se tranquilizó mi espíritu. Sólo entonces subí a los dormitorios con las demás e inicié las limpiezas del sábado. Pero nunca hablé con nadie de aquel hecho vidrioso” (300).

En la presentación de la escena, se pone en claro que la segregación social e ideológica es el resultado de hechos y de decisiones protagonizados por otros, es decir, se subraya, como en las otras novelas de la tradición *femenina* comentadas, que la historia imprime transformaciones sobre la totalidad de los individuos, aunque no hayan sido antes registradas: “pero lo que sí estaba claro es que aquellos que veíamos desde el palco, fueran de derechas o de izquierdas, eran los que no hacía aún diez años habían ganado la guerra que nosotros, sin haber pegado un tiro ni haber defendido o atacado ideas o ejércitos, habíamos perdido” (290). Los niños no serán los únicos en sufrir los efectos de las acciones *masculinas*. Una de las originalidades de *Luna lunera* respecto de la tradición de novelas descrita en este capítulo es el hecho de incluir historias de personajes que, más allá de su posición genérico-sexual, de clase o ideológica, ven su existencia drásticamente modificada por el acontecimiento de la Guerra Civil como hecho histórico específicamente *patriarcal*. La abuela de los niños, o Santiago, el tío más joven, son buenos ejemplos de esta característica. La primera, percibida y tratada como *loca*, es recluida y aislada del espacio público, hasta que finalmente se suicida. El origen de su mal radica en su resistencia a “desprenderse de la memoria” (157), luego de la muerte de dos de sus hijos y la desaparición de otros dos. Santiago, por su parte, también sufre un tipo de locura vinculada al trauma de la Guerra Civil y a su resistencia a perder la memoria. Al no poder conmemorar a los ausentes y expulsados por la ley patriarco-nacionalista de su padre, el único espacio habitable es el de la lógica irracional, dominio también de la música.³⁹⁸ Es significativo que la novela oponga la artificialidad impuesta de la memoria construida por Pius Vidal a las fugas de sentido vinculadas a esa memoria aplastada pero latente. Así, el personaje de Santiago realiza una puesta en acto de la melancolía remanente ante la pérdida que no puede llorarse, por medio de *performances* en las que asume actitudes y gestos de sus allegados muertos o desaparecidos.³⁹⁹ Estos ejemplos, que no son los

³⁹⁸ De hecho, Santiago es pianista y aficionado a la música clásica, pasión y conocimiento que transmite a sus sobrinos: “A veces elegía uno de los cinco conciertos para piano y orquesta de Beethoven con Arthur Schnabel al piano, o la sonata de piano y chello de César Frank o las Canciones de la noche y de la mañana de Elgar o los impromptus de Chopin, que consideraba la música más asequible a los niños. Pero lo más importante era siempre el final con Mozart. Era un fanático de Mozart (...)” (206).

³⁹⁹ “Así que en cuanto recuperó el habla y el entendimiento, le dio por querer entender en qué consistía la muerte y la ausencia, y a falta de poder ver el mundo como lo verían ellos, había comenzado a ponerse en la piel de los ausentes como hacemos cuando queremos entender la actitud de alguien a

únicos, pues a ellos se suman las mujeres de la cocina y Francisca, la empleada más antigua,⁴⁰⁰ dan cuenta de la representación en esta novela de los dos principios a partir de los cuales Millett describiera el patriarcado: el dominio del macho sobre la hembra y el dominio del macho de más edad sobre los más jóvenes (1995: 34). Veremos en el apartado siguiente que la novela de Regàs proporciona una descripción bastante completa de la naturaleza patriarcal (y de sus componentes) del poder que presidiera la sociedad española de la posguerra.

El saberse bajo un dominio de doble alcance (por ser masculino y generacional) produce en Anna y en sus tres hermanos reacciones estratégicas de venganza interior, como se observa en la culminación del episodio del Palau de la Música:

Con la oscuridad y distraídos como estaban con los cantos que ya habían comenzado, nos atrevimos a mirarlos directamente. Un sentimiento de animadversión y envidia nacía en el centro mismo del corazón y se extendía como un ciclón por todo el cuerpo. Y entonces sin cerrar los ojos para no dejar de verlos, con la metralleta cargada sobre el hombro, disparamos ráfagas de munición a derecha e izquierda, tacatacatatacatá, arriba y abajo, como habíamos visto en unos noticieros de la guerra un día que nos llevaron al cine. Y mientras el coro en el escenario, protegido por ángeles y flores, cantaba (291).

quien amamos, y se dispuso a ver el mundo sólo para comprender lo que a ellos les estaba vedado (...). Lo llamaban el Aparecido porque vagaba más que caminaba y emitía breves gemidos de placer en lugar de hablar. Y acabó siendo un dechado de perfección porque en cada ocasión se preguntaba qué habría dicho, hecho o aconsejado el venerado ausente que llenaba su mente y su corazón en aquel momento, y así lo hacía llevado de esa reverencia y credibilidad que adjudicamos a los muertos aun cuando con las mismas virtudes no les hicimos en la vida el menor caso" (200).

⁴⁰⁰ Las mujeres de la cocina también se ven obligadas a padecer las decisiones de otros, tomadas, a su vez, en función de circunstancias políticas e históricas más amplias. Ellas renuncian casi sin saberlo a sus vidas precisamente para sobrevivir, como se observa en la siguiente cita: "Podían discutir durante horas porque sin saberlo ellas, o sin quererlo recordar, Dolores y Engracia pertenecían a bandos distintos. En aquella cocina, mientras sonaba la radio de la señorita Herminia o se oía la voz de María en el patio de luces, se hablaba de todo, pero de todo lo que perteneciera a la vida y la obra de los demás, nunca de sus creencias, de sus odios y esperanzas, como si hiciera ya mucho tiempo que hubieran dejado la carcasa de su propio ser en manos del señor, de la señorita Emilia, y hasta de Francisca que ocupaba un escalafón intermedio en la autoridad de la familia. Era como cambiar de rostro, de casa, de familia y ponerse la máscara de los amos. Así era" (194). En cuanto a Francisca, los efectos de la renuncia a su vida en pos del servicio a sus empleadores son expuestos mediante su discurso en primera persona, el cual da inicio a la segunda parte de la novela. El fragmento permite darle presencia directa a la voz de los oprimidos y de los silenciados por la historiografía, recurso bastante frecuentado por la novela contemporánea sobre la memoria: "Desde que llegué, hace ya tantos años que ni siquiera guardo memoria ni de cómo vine ni de por qué, siempre me he movido en las tinieblas, en la penumbra de esta familia en la que aparecían y desaparecían sus miembros siempre al dictado de la voluntad y de las ocultas intenciones del señor" (183).

La similitud de esta venganza interior con los pasajes de rebeldía interna descritos por la narradora de *El cuarto de atrás* ante los preceptos y los modelos de educación vigentes para las niñas y jóvenes durante la inmediata posguerra, así como con las escenas de educación femenina descritas por Matute en *Primera memoria*, dan cuenta sin lugar a dudas de una tradición marginal en la novela que aborda un tipo de experiencia del pasado radicalmente *otra* y cuya descripción posiblemente configura un marco para el recuerdo colectivo de la porción social que Amorós describió como las *idénticas* e *indiscernibles*. El trabajo de memoria, en este sentido, apunta no sólo a la recuperación de una experiencia singular de abyección y de subalternidad⁴⁰¹ sino que permite la reconstrucción de una memoria compartida y también silenciada en el espacio social más amplio, por medio de pistas ambientales, de objetos materiales y culturales y de modos de sentir que las novelas presentan en la composición de sus escenas.⁴⁰²

El cierre de la toma de conciencia de Anna coincide, y tiene allí su manifestación más acabada, con la fuga del círculo familiar y también de la sociedad opresiva del momento: “Yo deserté también y encontré tras la fuga mi propia libertad en Francia” (307). El problema de la libertad y de la autonomía de la mujer es una de las preocupaciones más habituales de Rosa Regàs, y aparece tanto en su prosa literaria como en la periodística. En *Azul*, por ejemplo, vemos representado un modelo de

⁴⁰¹ La diferencia fundamental entre las narradoras de Martín Gaité y de Matute respecto de la de Regàs es que las primeras cuadran mejor en el adjetivo *subalternas* mientras que a la segunda le corresponde definitivamente el otro adjetivo. Aunque la Matia de *Primera memoria* fuera hija de un *rojo*, el hecho de hallarse en un ambiente aislado y temporalmente todavía lejano respecto del final de la guerra y de la posguerra, cuando las divisiones ideológicas trazaban los espacios de la normalidad y de la abyección, la protege del estigma que sí reciben los personajes niños y adolescentes de Regàs.

⁴⁰² En *El cuarto de atrás*, por ejemplo, la mención a los visillos detrás de los cuales las mujeres adultas miraban y juzgaban a las más jóvenes, el recuerdo de los soldados italianos que paseaban con las jóvenes de provincia, los boleros que cantaba Conchita Piquer, las lecciones en los salones de la Sección Femenina, las revistas, los cromos, etc., conforman el escenario apto para evocar sentimientos ocultos y reprimidos de rebeldía interior, que se sublimaban a partir de la imaginación estética: “Yo pensaba que también podía ser heroico escaparse por gusto, sin más, por amor a la libertad y a la alegría —no a la alegría impuesta oficial y medida, sino a la carcajada y a la canción que brotan de una fuente cuyas aguas nadie canaliza—, lo pensaba a solas y a escondidas y suponía una furtiva tentación imaginar cómo se transformarían, libres del alcance de las miradas ajenas, las voces, los rostros y los cuerpos de aquellos enamorados audaces que habían provocado, con su fuga, la condena unánime de toda la sociedad, los imaginaba en mis sueños y admiraba su valor, aunque no me atrevía a confesárselo a nadie. Como tampoco me atrevería nunca a fugarme a la luz del sol, lo sabía, me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía, cada cual ha nacido para una cosa” (Martín Gaité 2005: 109-110).

mujer ambiguamente libre, en el sentido de que las políticas legales de la nueva democracia así como las limitaciones morales de una sociedad, la alta burguesía catalana, constriñen su deseo genuino de autonomía.⁴⁰³ En *Sangre de mi sangre*, el ensayo autobiográfico de 1998 (única pieza extensa de ese calibre antes de la aparición de *Luna lunera*),⁴⁰⁴ la autora directamente aborda el surgimiento de su deseo de autonomía en la década del cincuenta, como mujer casada y miembro de la misma sociedad restrictiva, y los medios empleados para obtenerla: la formación universitaria y el trabajo remunerado.⁴⁰⁵ La solución del problema de la falta de autonomía de las mujeres españolas a partir del trabajo y de la independencia económica (que fuera un tema preocupante para el pensamiento feminista durante la dictadura y que sigue siéndolo incluso hasta la fecha, según se observa en la agenda del feminismo español contemporáneo) es un tema que también aborda Regàs en sus columnas periodísticas, así como la cuestión, preocupante en la península por el número elevado de víctimas, de la violencia de género (específicamente aquella sufrida por mujeres).⁴⁰⁶ Como

⁴⁰³ Andrea, la protagonista de *Azul*, se comporta, de hecho, como una mujer que puede decidir acerca de cuándo y con quién administrar sus pulsiones sexuales. El haberse casado y el haber tenido hijos no parecen, en un primer momento, limitar la gestión de su libertad, aparentemente ilimitada. Pero el desarrollo de la novela, a través de la mirada interior y en retrospectiva de Martín, su segunda pareja, va revelando las características de una mujer sometida a las leyes patriarcales, explícitas e implícitas. Así, el adulterio, cuando excede cierto límite aceptable, permite que su marido se haga con la patria y potestad de los hijos menores y la deja en una situación de ostracismo y pobreza cercana a la abyección. En el final de la novela, se le hace saber al lector que la recuperación económica de la mujer se debe, además, a su dependencia afectiva (y obligada a mantenerse oculta, por respeto a la moral y a las buenas costumbres) con otro hombre mucho más poderoso que su primer marido.

⁴⁰⁴ En *Canciones de amor y de batalla* (1993-1995), había aparecido una columna también autobiográfica titulada “1954” (Regàs 1995: 73-77).

⁴⁰⁵ En la columna mencionada en la nota anterior, Regàs equipara el fin de la posguerra con el fin de la sumisión a los mandatos patriarcales de género, como por ejemplo el *deber* de usar tacones altos y la obligación de solicitar permisos a la oficina del Obispado para poder realizar ciertas lecturas: “Pero por muy cerrada que fuera la niebla, por muy despiadadas las normas e implacable el entorno que me envolvía, acabé descubriendo una brecha de claridad, y cuando a finales de año me negué a pedir permiso a la oficina del Obispado para leer el último libro de Simone de Beauvoir, llegado clandestinamente al país, decreté que en mi casa se habían acabado los ayunos y me puse zapatos planos como Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma*, me sentía como los héroes de Dien-Bien-Fu que acababan de derrotar a los franceses: para mí esto fue el principio del fin de la posguerra” (1995: 76-77).

⁴⁰⁶ Así, por ejemplo, en una columna de principios de los noventa aparecida en *El País*, titulada “Ángeles del hogar”, y recogida luego en el volumen *Canciones de amor y de batalla* (1993-1995), Regàs reflexiona acerca de la falta de acción de la justicia en materia de violencia doméstica y del hecho de que “hay todavía cientos de miles [de mujeres] cuya vida se reduce a las paredes del hogar y al estrecho ámbito de las tradiciones y leyes que han heredado, entre las cuales la aceptación de las creencias, modos de vida y afrentas del padre de sus hijos o del hombre con el que viven” (1995: 19), y agrega, dando cuenta de la sumisión interior que muchas mujeres padecen, similar a la colonización interior a la que hiciera referencia Kate Millett: “pocas son las mujeres que se atreven a rebelarse y huir si no tienen medios de defender sus derechos de madre, si la huida significa la marginación y la miseria” (1995: 21).

señalara Enrique Ávila López, el feminismo de Regàs está ceñido a su preocupación por las injusticias sufridas por la mujer (2003: 242). La toma de conciencia de la protagonista y narradora principal de *Luna lunera* expresada a través de la fuga como único espacio de salvación para el yo oprimido cumple con un sueño de evasión y libertad posiblemente truncado en la vida de la propia autora —tal como describe en otros textos ensayísticos, también autobiográficos—, pero realizado con posterioridad al matrimonio y la maternidad (destinos forzosos en las mujeres jóvenes durante la posguerra) gracias a la matriculación en la universidad (Regàs 1995 73-77 y Regàs 1998).

6.2.2. El patriarcado nacionalista y católico. El modo gótico como marco para dar cuenta de su violencia

Una de las condiciones que singularizan a España respecto del resto de Europa ha sido la pervivencia y el arraigo de un régimen ideológico que tuvo en el control de la mujer su sostén más fuerte. De hecho, el patriarcado que más arriba denominamos como *patriarcado franquista* se sirvió de dos armas ideológicas poderosas, blandidas en el terreno de la educación, para implantar un régimen autoritario y excluyente: el fascismo —del cual se había nutrido la Falange— y la Iglesia católica. El ideario fascista incluía una concepción de la supremacía masculina fundamentada en el poder y la fuerza del varón. Como contracara, la mujer era percibida como un sujeto débil al que había que proteger de la vida pública y orientar hacia la sumisión y el sacrificio (Peinado Rodríguez 2012: 59). La maternidad sería, durante la primera etapa del franquismo, una pieza vital para la regeneración del Estado, que se vería rentabilizado por el trabajo doméstico (y no reconocido como tal) de las esposas, encargadas de la reproducción y de la crianza de los hijos de acuerdo con el modelo de obediencia, fidelidad y lealtad al régimen. La natalidad, en efecto, era el único medio a partir del cual podría recomponerse un Estado mermado por las bajas de la Guerra Civil (Peinado Rodríguez 2012: 103). La reclusión de las mujeres en el hogar, que se lograba, en

En el volumen *El valor de la protesta* que recoge columnas de los años 2000 a 2004, hay un capítulo diferenciado donde se agrupan columnas destinadas a la reflexión y la denuncia sobre la situación desventajosa de la mujer española (titulado “El machismo y la situación de la mujer”) (Regàs 2004: 249-271).

algunos casos, mediante la restricción del trabajo, en otros, mediante la disuasión a través de las políticas de subsidios a las familias en las que la esposa permanecía en casa, y, de modo global, a través del disciplinamiento en las escuelas,⁴⁰⁷ la prédica en la Iglesia y los contenidos de las enseñanzas impartidas por los organismos de socialización del franquismo (como la Sección Femenina, con sus cursos obligatorios del Servicio Social,⁴⁰⁸ y sus revistas *Y*, *Teresa*, *Medina*, *Bazar*, *Consigna*),⁴⁰⁹ permitió también bajar considerablemente los índices del paro, y sería la condición fundamental para lograr el modelo de familia católica, y pilar del Estado, que el régimen promovía. Aunque en la práctica las mujeres de las clases trabajadoras y campesinas se vieron de todas formas obligadas a continuar trabajando a la par de sus maridos (sumándose a ese trabajo mal remunerado el trabajo doméstico), y las de la pequeña burguesía difícilmente podían cumplir con el modelo predicado por la doctrina nacional católica, ya que se encontraban sin los recursos necesarios para solventar unas prácticas acordes con la imagen de la *ama de casa* ideal que aleccionaba al servicio, el modelo de familia burguesa era el único aceptable.⁴¹⁰ El discurso católico, que se avino al

⁴⁰⁷ En todas las escuelas, fueran privadas o públicas, la Iglesia y la Sección Femenina contaban con espacios de transmisión y difusión ideológicas, como las asignaturas Formación del Espíritu Nacional, Economía Doméstica y Religión (Peinado Rodríguez 2012: 111).

⁴⁰⁸ A partir de 1945, toda mujer soltera o viuda sin hijos y menor de 35 años estaba obligada a cursar durante seis meses, y seis horas diarias, el Servicio Social, que comprendía un conjunto de enseñanzas, morales, prácticas y deportivas impartidas en todo el país por las mujeres pertenecientes a la Sección Femenina presidida por Pilar Primo de Rivera. El cumplimiento del Servicio Social quedaba asentado en un carnet que permitía a las mujeres solteras, por ejemplo, encontrar trabajo o matricularse en la universidad. En palabras de Carmen Martín Gaité: “La verdad es que el cumplimiento del Servicio Social constituía un trago que únicamente el buen humor y los pocos años podían hacer más llevadero. Duraba seis meses a seis horas diarias, o sea que, descontando los domingos y fiestas de guardar, era una media de quinientas horas las que tenía que emplear la soltera o viuda sin hijos menor de treinta y cinco años para doctorarse como «mujer muy mujer», antes de aspirar a otro tipo de doctorados o expansiones propias de los hombres. Venía a ser así como una especie de vacuna obligatoria contra el tifus, aunque en lo relativo a su dosificación existiera bastante manga ancha” (2007 [1987]: 64).

⁴⁰⁹ *Bazar* (1947-1970), al igual que *Tin Tan* (1951-1961), fue una revista editada por la Sección Femenina y dirigida al público infantil femenino. De corte similar fueron los tebeos para niños editados por la Acción Católica *¡Zas!* y *Trampolín* (aparecidos en 1945 y 1949, respectivamente). En 1947 apareció *Bazar*, revista destinada a las niñas y jóvenes en edad escolar, y cuya función de adoctrinamiento era ratificada por la revista pedagógica *Consigna* (1941-1960), dirigida al magisterio, la revista semanal *Medina* (1941-1944) y la de adoctrinamiento político *Y* (1938-1946). La popular *Teresa*, revista para todas las mujeres (inspirada, en su nombre, en Santa Teresa de Ávila, modelo católico de la Sección Femenina) apareció en 1954 y tuvo una versión radiofónica titulada solamente *Teresa* (Cf. Martínez Cuesta y Alfonso Sánchez 2013).

⁴¹⁰ El mismo puede verse en el siguiente fragmento de un discurso de Pilar Primo de Rivera, fundadora de la Sección Femenina, pronunciado a principios de la década del cuarenta en un congreso en Alemania, y recogido por Matilde Peinado Rodríguez (2012: 124): “La base principal de los Estados es la familia y, por lo tanto, el fin natural de todas las mujeres es el matrimonio. Por eso la Sección Femenina

franquismo y lo legitimó durante un tramo importante de la dictadura,⁴¹¹ también promovía y reforzaba el estereotipo decimonónico de la mujer sumisa y *sacralizada* a través de la maternidad, trazando una línea divisoria, y excluyente, entre las que habían transgredido el imperativo del hogar y las que cumplían con el fin natural asignado por Dios. En el primer grupo, caían las mujeres calificadas de *rojas* y de *individuas y sujetas de dudosa moral pública y privada*, que se habían lanzado a la calle e inmiscuido en asuntos públicos abandonando la correcta educación de los hijos o renunciando a parirlos (Sánchez 2012: 109).⁴¹² Las mujeres que, en cambio, probaban sumisión y respeto al hogar, eran simbólicamente premiadas como verdaderas mujeres españolas, *honradas* y regeneradoras de la patria.⁴¹³

tiene que prepararlas para que cuando llegue para ellas ese día sepan decorosamente dirigir su casa y educar a sus hijos conforme a las normas dadas por la Falange, para que así transmitidas por ellas de una a otra generación, llegue hasta el fin de los tiempos. Es increíble y eso ya lo sabemos todas las mujeres, la influencia y el poder de difusión que puede tener una doctrina por medio de una mujer dentro de su casa, y al mismo tiempo lo que significa la buena economía de cada uno de los hogares en la economía total de la nación”

⁴¹¹ La Iglesia, que en un comienzo fue prácticamente indivisible en relación con la doctrina nacional-católica, fue distanciándose cada vez más del régimen de Franco, especialmente a partir del Concilio Vaticano II. De hecho, las protestas en contra de las torturas a presos políticos y de otras medidas violentas, o la defensa de los derechos humanos y de la autonomía cultural de Cataluña y el País Vasco, llevarían en 1971, durante la primera “Asamblea Nacional Conjunta de Obispos y Sacerdotes” a la aprobación de un catálogo de exigencias al gobierno, entre las que se incluían los derechos de opinión, reunión y libertad sindical, el reconocimiento de los derechos para las minorías étnicas, la abolición de la tortura, etc. Poco antes de la muerte de Franco, el conflicto entre Iglesia y Estado había llegado a su punto culminante (para más datos al respecto, ver: Bernecker y Brinkmann 2009: 119-120).

⁴¹² Al analizar sentencias de tribunales militares y expedientes del Patronato de Protección de la Mujer, Pura Sánchez realiza una descripción de esta divisoria, legitimada también por el discurso católico: “El discurso de la transgresión, sobre el que los tribunales militares basaban la condena de las trasgresoras, tenía un primer elemento de carácter político, que quedaba sintetizado al calificarlas como *rojas*. A este elemento se sumaba el de la transgresión social: salir a la calle, expresar sus ideas, no realizar prácticas religiosas, incitar a los hombres a cometer desmanes. Quienes así actuaban eran nombradas *individuas y sujetas*. Como tercer elemento de este retrato en negativo aparece la transgresión moral. La iglesia católica suministra el discurso condenatorio, identificando la buena mujer con la buena cristiana. Quienes no lo eran serían consideradas *de dudosa moral pública y privada*. Así pues, la transgresión femenina queda fijada en distintos niveles, que se refuerzan mutuamente y que, con las palabras que nombran a las trasgresoras, van componiendo el retrato, no ya de las malas mujeres, sino de las no-mujeres” (2012: 109).

⁴¹³ En 1942, podía leerse en la *Revista Ecclesia* el siguiente argumento esgrimido para fundamentar el monopolio de la Iglesia sobre la educación (formal y de las familias), y en el que se puede observar el fundamental rol que la mujer como *madre* tenía para el sistema católico-nacionalista: “Ningún Estado católico encontrará peligro para su estructura interna en el hecho de que la infancia sea educada por la familia bajo la guía de la Iglesia; antes bien se beneficiará grandemente con la llegada de las generaciones nuevas, cristianamente educadas, cuando los adolescentes salgan del círculo familiar para recibir la educación patriótica encaminada al bien común” (recogido por Matilde Peinado Rodríguez 2012: 113).

Los modelos estereotipados de mujeres serían retomados por la novela de Regàs, muchos años después de haber sido prácticamente olvidados por la sociedad contemporánea, desde una óptica que sitúa su crítica en la deformación gótica de las escenas, de manera tal que llama la atención sobre un tipo de violencia en buena medida todavía vigente, tal como se deduce de las quejas y denuncias de la autora en la tribuna periodística. Una de las cualidades que se exigía a las mujeres desde el discurso promulgado por la Sección Femenina era la de *agradar* al varón. El agrado, vector de la educación femenina heredado y reciclado de los manuales de conducta y de economía doméstica populares en el siglo diecinueve, sólo se entendía en referencia al varón (el marido, los hijos, el padre, los hermanos...) y era la piedra fundamental para sostener la armonía del hogar. Y, por extensión, para mantener la estabilidad de la nación, dentro del imaginario de la regeneración de España a partir del comportamiento moral de las familias burguesas. Agradar suponía, además, mostrarse alegre en todo momento, en concordancia con la *felicidad* como concepto nuclear del adoctrinamiento social fascista. De acuerdo con las enseñanzas de la Sección Femenina, esta cualidad obligaba a las esposas, entre otras cosas, a mantener una apariencia atractiva, a permanecer en silencio, a sonreír, a servir al marido y a ocultar los deseos personales (Peinado Rodríguez 2012: 56). La reclusión feliz en el hogar aparece precisamente deformada en *Luna lunera* a partir de la representación monstruosa de la abuela de los niños. La locura de la esposa de Píus Vidal lleva al extremo el concepto de debilidad femenina, tal como fuera entendido y pregonado por la moral del periodo. La novela construye para este personaje un argumento típico de relato gótico,⁴¹⁴ con sus componentes de delirio, encierro y muerte: “ella ya no contaba en aquella familia y no era más que una pobre mujer demente que el abuelo aislaba y llevaba a la casa de Tiana cuando era invierno y devolvía a Barcelona los meses de verano” (152). Recordemos, además, que la mujer muere suicidándose, y que por esa razón la familia no puede organizar un entierro acorde a su estatus.⁴¹⁵ Las

⁴¹⁴ En relación con las características del modo gótico, ver en el Capítulo 5 el apartado 5.3.4. “El modo gótico en *El palomo cojo*”.

⁴¹⁵ “Supimos muchos años más tarde, como acaba de saberse todo cuando ya apenas importa, que el suicidio de la abuela había estado en boca de todos en el pueblo, de tal modo que a la iglesia o a su representante el párroco y al juez o al médico, tan amantes todos de correr un tupido velo sobre lo que

crisis de nervios de la mujer y sus arranques irracionales, narrados mediante descripciones que remiten a espacios de representación propios del gótico,⁴¹⁶ no pueden dejar de relacionarse con la ausencia de felicidad y la infantilización de la mujer como contracara del modelo de *ángel del hogar* que todas debían aceptar sin cuestionamientos y que se erigía, a su vez, sobre supuestos y argumentos también irracionales. En este sentido, la composición familiar de *Luna lunera* vendría a ser la expresión gótica del *paraíso femenino* proclamado por el franquismo e inspirado en la imagen del hogar rousseauniano donde la mujer vive feliz y ajena al mundo exterior, procurando la existencia agradable de los suyos (Peinado Rodríguez 2012: 54). Este mismo tipo de representación deformada a través del prisma gótico había sido utilizada por Laforet en las descripciones ambientales y en las caracterizaciones brutales de los personajes masculinos de *Nada*, haciéndose extensivo el clima terrorífico a las calles de una Barcelona desahuciada y temerosa luego de la guerra. El miedo, en esa novela, al igual que en *La hora violeta* e incluso en *El cuarto de atrás*, tiene su origen en el enfrentamiento de unos personajes débiles (y femeninos) a la figura masculina del patriarca;⁴¹⁷ en términos históricos, relacionado precisamente con el poder absoluto de Franco y del sistema que lo sustentaba. En estas novelas quedaba

se escapara a su control, les habría sido muy difícil llenar los certificados de defunción y muy conflictivo autorizar que se celebrara un solemne y concurrido funeral” (159).

⁴¹⁶ “Nos habían dicho que sufría de insomnio y que tomaba unas píldoras que se llamaban dormileno que no debían hacerle gran cosa porque por la noche, decían, la oían levantarse y rondar la casa con las luces apagadas porque sus ojos se habían hecho a la soledad y la oscuridad igual que su arma atormentada. A veces chocaba contra un objeto no previsto en el recorrido y se oía un estruendo que retumbaba en el silencio de la noche. Y enseguida se encendían las luces de habitaciones y dependencias y se oían los gritos y las voces del abuelo que a golpes de zapatilla la enviaba a la cama. Ella se resistía enloquecida como si hubiera sido cogida en falta y al poco rato comenzaba uno de sus ataques que nosotros oíamos en sordina desde la cama” (152-153).

⁴¹⁷ En la novela de Roig hay una escena muy clara que representa el dominio psicológico del franquismo y de su correspondiente sistema ideológico. Natàlia evoca un sueño erótico lésbico en una playa interrumpido abruptamente por la aparición de Franco en el mar, “como un Neptuno furioso” (Roig 1987:114). La narradora, en este momento Natàlia, especifica: “El dictador nos prohibía que hiciésemos el amor. En cuanto nos separamos, Franco regresó a las aguas. O al infierno. (...). Franco está dentro de mí, se me aferra como una babosa” (1987: 114). En *El cuarto de atrás*, la narradora informa al lector, con ejemplos concretos, acerca de su condición temerosa y débil (necesita fármacos para dormir y tranquilizarse, los ruidos del viento le producen crisis de nervios, las cucarachas la aterrorizan, etc.). El origen primero de sus temores, se deduce, reside en el sometimiento psicológico del régimen dictatorial y en los recursos simbólicos y educativos (desplegados con sumo detalle en la novela, así como más tarde en *Usos amorosos de la posguerra*) utilizados para mantener el control y la sumisión de las mujeres y de las niñas. La muerte de Franco, según es narrada en la novela, dispara una necesidad imperiosa de liberarse mediante la escritura y la investigación, es decir, mediante la toma de la palabra y el control del discurso.

claro, de una manera implícita, la unión entre patriarcado, dominio político-legislativo y violencia. Si en la novela gótica, por otra parte, el extrañamiento de las relaciones familiares normales encubría o disfrazaba, como viéramos en el Capítulo 5,⁴¹⁸ un deseo sexual reprimido o tabuizado, la sexualización de las relaciones de poder se expresa en *Luna lunera* a partir de la perversión del marido, como relato literal de un dominio simbólico que tiene su sustento en la lectura de la diferencia sexual hecha por el patriarcado. De manera similar al abuso corporal que el cura castrense lleva a cabo con seres más débiles que él, la violencia de Píus Vidal se expresa sobre su mujer a partir de la metáfora sexual hecha acto en una escena en la que los golpes físicos se acompañan con los estertores de la eyaculación. La unión de poder político (representado por la figura del patriarca, que a su vez simboliza a Francisco Franco), fuerza irracional y sexualidad no puede menos que relacionarse con el acto de violación como fundamento del patriarcado (según lo describiera Kate Millett) y posiciona, además, a *Luna lunera* en la línea de la representación *femenina* de la historia reciente:⁴¹⁹

El abuelo sudaba, resoplaba, respiraba a golpes y a estertores hasta que, cuando enfurecido hasta el delirio iba a levantar otra vez el cinturón, nos descubrió apretujados en el rincón. Fue un relámpago que no logró detener la ira pero sí desviarla y la mesa fue la que recibió un latigazo de tal intensidad que lo dejó a él doblado sobre sí mismo, incapaz de enderezarse. Convulsionado aún por la marea de su cólera, su propia voz, ronca y oscura, fue deshaciéndose en un gemido entrecortado y un tartamudeo de sonidos inconexos. Empapada la camisa y los pantalones en sudor, rojos los párpados y la nariz, derrotada la vista, su cuerpo chorreaba humores (139).

En la escena comentada, la ira del abuelo se acrecienta cuando descubre la mirada de sus nietos, hijos de una *roja*. La ambigüedad que la figura de la madre adquiere en el relato (es sinónimo de ángel para los niños, pero para su suegro y la ideología hegemónica es un elemento peligroso)⁴²⁰ recibe su forma acabada en el deseo sexual reprimido del hombre adulto. En otras palabras, al no poder someterla, al

⁴¹⁸ Ver Capítulo 5, apartado 5.3.4. “El modo gótico en *El palomo cojo*”.

⁴¹⁹ En la cual, como vimos al comentar ejemplos de Carmen Laforet, Mercé Rodoreda y Montserrat Roig, se ha impugnado el uso masculino de la fuerza y la violencia.

⁴²⁰ “¡Fuera! ¡Fuera!, bramó entonces como un poseso. Fuera de mi vista, mal nacidos, hijos de mala madre. Ella es la culpable. Ella. Ella” (139).

no ser un elemento administrable para sí en la economía del intercambio de mujeres (recordemos, en este punto, las argumentaciones de Gayle Rubin proporcionadas en el Capítulo 4),⁴²¹ porque la moral (es la esposa del hijo) y las obligaciones nacionalistas (es *roja*) lo impiden, es objeto del castigo a partir de la descendencia. La quita de la patria potestad fue, como se indicara más arriba,⁴²² una de las formas de castigar a las mujeres que se habían desentendido de la esfera doméstica o que habían participado de manera activa (mediante el apoyo a sus maridos o la militancia) en la defensa de la República. La unión de poder político-legislativo con pulsión sexual violenta (masculina), en esta novela, no apunta hacia otra cosa más que a iluminar una realidad histórica y comprobable: el periodo franquista sustentó buena parte de su poder y de sus logros en lo que se ha denominado como una “política de feminización” (Cf. Muñoz Ruiz 2003 y Peinado Rodríguez 2012) o en el dominio y el control sobre las mujeres, es decir, en un trazado divisorio de las esferas de lo público y de lo privado, y de sus respectivas funciones y valoraciones, estrictamente regulado.

Al centrar la atención sobre el contramodelo de mujer que representa la figura de la madre, esta novela también pone el acento sobre una realidad pocas veces referida en la literatura, en los discursos sobre la memoria vigentes hacia la década del dos mil e incluso en la historiografía: la función de los hijos y de la crianza acorde a los valores del nacional-catolicismo para el reemplazo generacional, tan necesario en un país que había sufrido bajas importantes durante la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra (Balletbó 1982: 4 y Peinado Rodríguez 2012: 105). Una de las razones, quizás la de mayor peso, por la que los cuatro niños de la novela pueden ser definidos como abyectos radica en que se resisten, desde posiciones, en principio, defensivas e irracionales, y luego mediante una toma de partido directa y contraria a la educación impuesta en la casa, en la Iglesia y en el colegio, a nutrir las líneas generacionales nuevas del Nuevo Estado español. Esta anomalía recibe un sistema coordinado y aceitado de castigos, que van desde la violencia psicológica y física ejercida por el abuelo en el ámbito doméstico hasta las sanciones por parte del Tribunal Tutelar de

⁴²¹ Ver Capítulo 4, apartado 4.1.2. “Los *sistemas de sexo-género* y el cuestionamiento de la *femineidad normal*, de acuerdo con Gayle Rubin”.

⁴²² Ver nota 391.

Menores, espacios todos ellos también descritos mediante el prisma de la deformación gótica:⁴²³

Ninguno de los cuatro guardó demasiada constancia de lo que ocurrió en aquel espacio de tiempo, las preguntas que se sucedían como los disparos de una metralleta, venían de detrás de la mesa que se alzaba sobre una tarima, y apenas podíamos ver a quienes nos las hacían ni habríamos podido tampoco por más que hubiéramos alargado el cuello, porque la mesa era muy alta, ellos estaban muy estirados y la luz no los alcanzaba, sólo de vez en cuando una de las cabezas asomaba con expresión feroz que nos amilanaba todavía más (...). No llorábamos, ni movíamos la cara, ni hacíamos el menor gesto, envalentonados o sostenidos por la presencia de los demás, pero cuanto más callados más enfurecidos parecían ellos. ¿Quiénes eran? ¿Qué querían? Hablaban de papeles que tenían que estar en nuestro poder, de pruebas, de desacato a la autoridad, de denigración... Cuando Elías se atrevió a protestar, No sabemos nada, dijo y aunque lo supiéramos... El bofetón de una mano invisible que había surgido de la zona oscura, a nuestras espaldas, no lo dejó acabar (...). Eso fue todo. Por los gritos, los zarandeos y los bofetones que recibimos, nos dimos cuenta de que no les habíamos dicho lo que querían saber. Y eso nos proporcionó un poco de consuelo (280-281).

La descripción del espacio gótico del tribunal de la cita anterior proporciona, además, valiosa información acerca de una realidad que en España pertenece a lo que Ian Assmann denominara como los archivos de la memoria cultural, es decir, a las zonas menos visibles o frecuentadas por los discursos de la memoria colectiva. El modo expresivo que caracterizamos aquí como gótico es funcional, en este sentido, a una voluntad ocupada en restablecer los espacios olvidados del recuerdo colectivo y que por ello mismo ayuda a conformar un panorama más completo de la memoria colectiva de fin de siglo porque incluye, como sostuviera Jöel Candau, y viéramos en el

⁴²³ Las escenas de violencia doméstica sufrida por los niños, o por su abuela, se describen a partir de una ambientación que repone los claroscuros y la deformación visual típicos del modo gótico, en el que los fenómenos espaciales se leen en continuidad con los altibajos psicológicos. Citamos un ejemplo como muestra de este recurso: “El temblor de la vela multiplicaba las sombras y oscurecía más aún los espacios lejanos de aquel inhóspito vestíbulo. Los rostros tenían el fulgor de la tensión y del espanto, y cuando el abuelo en un rugido terrible puso al cielo por testigo de que el alma de su hijo Miguel valía cien veces más que el alma del pescadero Pepitu, hubo un momento de alivio que sin embargo duró poco, porque nadie se había dado cuenta de que aquello no era sino el preámbulo. El abuelo miró el reloj, ordeno que todos lo siguieran en silencio al jardín, apagó la vela y, con la escuálida luz de una linterna que había sacado de la caja de herramientas, nos abrió el paso. No había luna aquella noche y sin embargo una claridad mortecina teñida de retazos de bailables y detonaciones de petardos, se desplazaba del lejano cielo de fiesta a lo largo del jardín” (250-251).

Capítulo 3,⁴²⁴ el contenido de los olvidos compartidos, como verdadera fuente de información —incluso cuantificable— acerca de lo que significa recordar en sociedad. Faltaría todavía unos años para que viera la luz en 2006 *Mala gente que camina* de Benjamín Prado, una novela bastante celebrada en España y en la que se aborda el tema del robo de niños a padres republicanos y de su apropiación por parte de familias afines al régimen durante los años cuarenta,⁴²⁵ realidad que *Luna lunera*, siguiendo las pautas del relato de terror, aborda desde la perspectiva original de sus víctimas. En síntesis, la elección de recursos narrativos y argumentales (la loca, el encierro, el castigo, el miedo, la violencia, etc.), elementos ambientales (la deformación visual a partir de los efectos de luz y de sombras, por ejemplo) y de un subtexto de género (el dominio sexual del varón sobre la mujer), para dar cuenta de los aspectos patriarcales y opresivos de un sistema histórico que todavía, en 1999, estaba en la memoria de muchos españoles, se configura como una estrategia eficaz y a partir de la cual el discurso literario logra dar cuenta de la particular unión entre patriarcado, nacionalismo y catolicismo que diera forma al poder estatal durante el pasado reciente.

⁴²⁴ Ver en el Capítulo 3 el apartado 3.5. “El problema del olvido según Jöel Candau”.

⁴²⁵ En el año 2002 se había proyectado en la televisión de Cataluña, Euskadi y Andalucía el documental “Los niños perdidos del franquismo” de Montserrat Armengou, Ricard Belis y Ricard Vinyes (ver nota 42) que poco más tarde aparecería en libro. A partir de entonces y con una repercusión sorprendente, los medios de comunicación españoles se harían eco del tema.

CAPÍTULO 7

***La hija del caníbal* de Rosa Montero. La memoria restaurada**

7.1. Introducción

La decisión de ubicar la novela de Rosa Montero, publicada en 1997, en el capítulo final de esta investigación sobre las narrativas *subalternas* y *abyectas* de la memoria se debe a que, a pesar de ser cronológicamente anterior a *Luna lunera*, y posterior a *El palomo cojo*, responde en su composición y en su temática a unas coordenadas que, desde fines del siglo XX en adelante, serán prácticamente dominantes en la novela sobre la memoria del pasado reciente. El cambio generacional, la lejanía de los hechos históricos y su sostenido proceso de culturización, la inminente desaparición de los testigos directos del pasado, así como la ingente cultura de la memoria que penetrara también en España, han promovido la práctica de un tipo de escritura que hemos descrito en el Capítulo 2,⁴²⁶ de acuerdo con Hans Neuschäfer, como guiada por una problemática, ya no existencialista, sino epistemológica y poetológica (2006: 146). En este nuevo paradigma participan escritores cuya actividad reflexiva en torno al problema de la memoria colectiva se enmarca dentro de un debate social más amplio sobre esta cuestión, de manera tal que en la mayoría de los casos el problema sobrepasa la escritura estrictamente literaria, para verse además en otras plataformas comunicativas como el periodismo y los medios de comunicación masivos. Dado que las experiencias biográficas no pueden, como ocurriera con Eduardo Mendicutti y con Rosa Regàs, cubrir los vacíos epistemológicos y los olvidos de la memoria colectiva (e incluso, especialmente, de la historiografía), estos escritores se abocan a la investigación en diversas fuentes documentales, testimoniales e historiográficas de manera tal de construir un relato no sólo verosímil sino también *verificable*. En este sentido, la presencia de recursos metaficcionales (que explicitan los propios mecanismos de construcción de las novelas, así como su naturaleza discursiva), a partir de los cuales la historia reciente se tematiza, así como la constitución del narrador en

⁴²⁶ Ver al respecto en el Capítulo 2 el apartado 2.2.1.2. “Segunda fase literaria: desde los noventa en adelante. Generación de los nietos de la Guerra Civil. La memoria como patrimonio”.

un *alter ego* del autor (a veces, incluso, se llega a la *autoficción*, como ocurre con la novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*), apuntan en general a resolver el problema del grado de invención que este tipo de relatos tolera para no quedar alejados de la representación *auténtica* de la realidad fáctica (Neuschäfer 2006: 146-147).

Como se viera en el Capítulo 2, la novela sobre la memoria correspondiente a la que denominamos la *segunda fase literaria* luego del retorno de la democracia⁴²⁷ acusa entre sus características más generalizadas una presencia importante del discurso oral, que ocurre mediante la incorporación de personajes que aparecen como testigos del pasado y que comunican su experiencia a un narrador que la transcribe o que la organiza dentro de la novela. De acuerdo con las observaciones que hicimos antes,⁴²⁸ la variedad de procedimientos que concurren en pos de la apropiación de los testimonios orales (sean estos documentables, inventados o ficcionalizados) es índice de un cierto grado de resistencia por parte de los novelistas a la clausura unívoca de sentido propia del discurso científico historiográfico, puesto que mediante ellos lo que se pone en primer plano es precisamente la ambigüedad y la inestabilidad de los saberes narrados acerca del pasado. No obstante, este planteamiento ocurre a través de la utilización de un procedimiento (la cita o la reelaboración del discurso oral) que garantiza un grado de verosimilitud importante (Cf. Sánchez 2010 y Albert 2006). Otra de las características de la nueva novela histórica, que también desarrolláramos en el Capítulo 2,⁴²⁹ tiene que ver, en íntima relación con la vertiente literaria *neomoderna* y la existencia de un *ethos* moral reconocible en la novela contemporánea, con el reencuentro —de índole ético— de la narrativa y del discurso literario con los conceptos de *verdad* y de *responsabilidad*. La novela contemporánea presenta, en relación con esta idea, figuras de intelectuales abiertamente comprometidos en reivindicar la historia de la Segunda República y en poner sobre el tapete las consecuencias, para los ideales recuperados de ese pasado percibido casi como un

⁴²⁷ Ver en el Capítulo 2 el apartado 2.1.2.2. “Segunda fase literaria: desde los noventa en adelante. Generación de los nietos de la Guerra Civil. La memoria como patrimonio”.

⁴²⁸ Ver en el Capítulo 2 el apartado 2.1.2.2.1. “Oralidad en la novela memorialística del último entresiglos”.

⁴²⁹ Ver en el Capítulo 2 el apartado 2.1.2.2.2. “Necesidad de verdad en la novela memorialística del último entresiglos”.

tiempo mítico, de la Guerra Civil, del periodo fascista e incluso de la transición democrática, evaluada como proceso inacabado, dado el escaso debate que durante ella se produjo en relación con el problema de la memoria de los perdedores. Teniendo en cuenta la oposición que estas narrativas plantean entre un tiempo presente desentendido de los ideales del pasado y un pasado prácticamente olvidado, las novelas escritas en torno al último entresiglos no dejan de ser novelas sobre el presente, es decir, sobre la memoria colectiva como espacio donde deberían alojarse e incluso lograr elaborarse, en toda su dimensión y verdad, los recuerdos sobre la Guerra Civil y de sus consecuencias. En buena medida, el pasado histórico aparece, aun en los casos de mayor sostén bibliográfico o epistemológico, depurado de sus consecuencias inmediatas o de su valor intrínseco para transformarse en un hecho cultural y compartido por una memoria, construida en el presente, en la que prima la voluntad de consensuar un pasado en común (a diferencia de la división de memorias que tuviera lugar durante la posguerra, especialmente durante los años más difíciles del primer franquismo) (Cf. Jünke 2006).⁴³⁰ La fuerza de la convicción acerca de que existe una verdad que la literatura se encarga de transmitir subraya la importancia de la investigación bibliográfica y de la obtención de testimonios, como garantías de un respaldo metodológico que se acerca (en algunas novelas más que en otras), de manera paradójica si confrontamos esto con el efecto de ambigüedad de la incorporación de la oralidad, al conocimiento científico, cuantificable y verificable. Como comentáramos antes, el supuesto común de esta narrativa supone la presencia de un *deseo de verdad* que reconecta la literatura contemporánea con la tradición moral española, posicionándola, además, de una manera crítica respecto de la falsificación de la historia y del déficit ético de las sociedades neoliberalistas del presente (Cf. Navajas 1996 y 2004, Oleza 1996, Izquierdo 2001, Soldevilla Durante y Lluch Prats 2006, Caudet 2006).

Desde el punto de vista metodológico y del análisis crítico, la ubicación estratégica de *La hija del caníbal* dentro de este panorama porta un doble significado. De un lado, esta novela viene a incorporarse de manera temprana, gracias a una serie

⁴³⁰ Ver específicamente las alusiones a los análisis de Claudia Jünke (2006) en el Capítulo 2, apartado 2.1.2.2. "Segunda fase literaria: desde los noventa en adelante. Generación de los nietos de la Guerra Civil. La memoria como patrimonio".

de recursos (relacionados con la inserción de la oralidad, el carácter epistemológico y la configuración de un narrador que investiga y que se posiciona como *alter ego* de la figura pública del escritor), a la narrativa de la memoria que eclosionara poco tiempo después. Del otro, la inclusión de personajes decididamente subalternos (una mujer española de clase media, que además es la narradora principal, y un viejo anarquista) y de una trama en la que se pone en primer plano (mediante la reelaboración de los modelos literarios de la novela policial negra, del *Bildungsroman* y de la novela histórica) el orden patriarcal como condición de realidades históricas, del presente, y de la memoria colectiva. La unión de dos componentes culturalmente desvalorizados (condición *femenina* y anarquismo)⁴³¹ proporciona a esta novela originalidad y una fuerza crítica también novedosa respecto del común de los discursos literarios sobre la memoria. Al mismo tiempo permite, como veremos en el desarrollo de este capítulo, renovar y desestancar formas narrativas convencionalmente asociadas a la práctica literaria masculina (como el policial negro), así como presentar una nueva (y novedosa) propuesta de *Bildungsroman femenino* que incluye el esquema del policial así como la reflexión histórica.

⁴³¹ A diferencia del comunismo, el ideario ácrata fue un tema muy poco tratado por la literatura (Gatzemeier 2006: 95). La violencia anarcosindicalista de finales de la Segunda República y de la Guerra Civil sería, además, impugnada en el discurso público como *delincuencia*. Durante la transición a la democracia, el anarquismo tampoco tendría protagonismo o visibilidad alguna, a diferencia del comunismo. En palabras de Rosa Montero: “el anarquismo ha sido radicalmente perdedor hasta el derrumbe del muro de Berlín. Y es algo muy curioso, porque la historia del anarquismo nunca se ha contado, por así decirlo. Fueron doblemente perdedores. En España ha habido una doble historia: la oficial, que es la del franquismo, y luego la clandestina, que es la de los comunistas, quienes tenían una gran influencia social y que dieron la lucha clandestina antigranquista de las últimas décadas. Lo anarquistas no, porque ya los habían matado a todos. Pues en ninguna de las dos historias, con las que yo he crecido, ni en la oficial ni en la clandestina, aparece la versión de los anarquistas. Estos fueron tratados siempre como los tontos. Y de repente ahora empieza a emerger la historia contada por ellos” (recogido por Gatzemeier 2006: 95). En buena medida, el *olvido* social del anarquismo ha tenido relación con su temprana desaparición, que, a diferencia del comunismo, le impidió participar de las negociaciones durante la transición a la democracia. Como refieren Bernecker y Brinkmann, “hasta 1945 se dismanteló a diez comités nacionales, hasta 1949 el número ascendió a 16 (...). La verdadera derrota tuvo lugar cuando no llegó la esperada ayuda de los aliados, la guerra de guerrillas (mantenida sobre todo por los anarquistas) resultó ser un fracaso y además surgieron problemas ideológicos entre la dirección en el exilio y los afiliados en el país. En 1949-1950 cesó prácticamente la actuación de la guerrilla tras fuertes combates sin mucha repercusión en Galicia, Andalucí oriental y otras partes del territorio. La guerrilla practicada esporádicamente por los anarcosindicalistas finalizó alrededor de 1960, cuando se ajustició a las últimas figuras simbólicas de la resistencia armada” (Bernecker y Brinkmann 2009: 85). A fines de siglo, como indica Ana Luengo, la CNT “sigue existiendo en todas las provincias españolas”, aunque lo hace desde la participación cultural y educativa, “organiza fóruns y actividades culturales (...) [y] sigue editando la revista *Tierra y libertad*”. Además, hay tendencias derivadas del anarquismo: anarcopunk, movimiento *okupa*, movimiento antifa, movimiento de inmigrantes, organizaciones pacifista y antimilitarista, independentista, ecologista, feminista, etc. (Luengo 2004: 179).

7.2. *La hija del caníbal*: Lucía y Félix como voces subalternas del presente y del pasado

La novela de Montero, desarrollada a lo largo de treinta capítulos, abarca temporalmente unas pocas semanas pero las acciones en ellas enmarcadas suponen un cambio radical en la percepción del mundo de la protagonista y narradora principal, Lucía Romero (nuevamente, como ocurriera con los narradores de *El palomo cojo* y de *Luna lunera*, un *alter ego* de la escritora, si tenemos en cuenta la similitud fonológica de Romero con Montero y las características biográficas de la protagonista —su edad, su vocación por la escritura, el hecho de no tener hijos, el amor por los perros, etc.). En este relato, nos encontramos con una fusión bastante particular de tres géneros literarios (*Bildungsroman* femenino, novela histórica autobiográfica —con componentes de *Bildungsroman*— y novela policial de corte negro) que se realiza a partir del diálogo entre la protagonista y un anciano, Félix Roble, cuya voz es transcrita por la narradora y organizada en seis capítulos independientes que se intercalan en distintos puntos de la novela interrumpiendo, y retardando, el desarrollo de la acción del presente. En esta novela, Lucía, una escritora madrileña de cuentos infantiles y de nulo éxito, experimenta una crisis profesional y personal que coincide con sus cuarenta y un años y con su matrimonio poco estimulante con Ramón, un hombre aparentemente previsible y aburrido, empleado del Ministerio de Hacienda. El relato se inicia en el aeropuerto de Barajas, durante las vacaciones de fin de año que la pareja decide pasar en Viena. En la espera al embarque, Ramón desaparece y a partir de entonces la vida de Lucía sufre un cambio dramático: su marido ha sido secuestrado por una organización delictiva que se hace llamar *Orgullo Obrero* y todo su trabajo, en adelante, consistirá en rescatar a Ramón, en principio orientada por el ineficiente comisario García, y en ir desvelando, con ayuda de dos acompañantes bastante peculiares, y mediante indagaciones en medios inusuales (la mafia china y la estatal madrileña, el tráfico de diamantes holandeses), la verdadera actividad de la estructura mafiosa y ficticia *Orgullo Obrero* y la conexión de su marido y del comisario García con ésta en el mundo de la corrupción ministerial. Entretanto, ayudada por la soledad y

por la compañía de Félix y Adrián, la protagonista y narradora emprende un recorrido de autoconocimiento, de evaluación de su vida matrimonial y de la relación con sus padres, hasta el punto en que la pesquisa policial sólo será un acompañamiento de su lento despertar *femenino*. Félix Roble, por su parte, es un anciano vecino de Lucía que se suma a la aventura policial junto con su otro vecino Adrián, un joven de veinte años, conformando un trío de investigadores visiblemente poco apto para una narración que se desarrolla con la lógica del enigma policial.

La novela trabaja en un plano la narración en primera y tercera persona de Lucía y en otro plano la del octogenario Félix, un antiguo anarquista, compañero ficticio durante su infancia y primera juventud de los legendarios líderes anarquistas Buenaventura Durruti y Francisco Ascaso, que se acerca a su vecina no solamente para acompañarla en la investigación sino también para *distraerla* con la narración —en diferentes episodios de intervención oral capitulados de forma independiente— de su pasado político, del exilio infantil junto al grupo *Los Solidarios*⁴³² en México, de su regreso como torero a España durante la República, de su participación en la lucha anarquista durante la Guerra Civil y en la clandestinidad durante la posguerra, hasta su exilio en México y su posterior regreso a España para unirse a Margarita, su mujer fallecida poco antes del encuentro con Lucía, y quien además desconocía por completo el pasado de Félix.

Tal como se indica en la introducción a la novela, titulada “Unas palabras previas”, Montero utilizó principalmente dos fuentes bibliográficas para construir la historia ficticia de Félix: el artículo de Marcelo Mendoza-Prado sobre el periplo de Durruti en América, publicado en *El País* el 27 de noviembre de 1994, y el libro de Hans

⁴³² *Los Solidarios* fue el nombre de un grupo anarcosindicalista liderado por Buenaventura Durruti, Francisco Ascaso y Juan García Oliver. Tal como relata Félix en la novela, se trataba de “un grupo clandestino de pistoleros” (Montero 2006: 70) que actuaban, durante los turbios años veinte, en contraofensiva al pistolero gubernamental y empresarial y con el objetivo bastante claro de sembrar el terror entre la burguesía y el clero (asesinaron, por ejemplo, al cardenal de Zaragoza Juan Soldevila y Romero en 1923 y atracaron el Banco de España ese mismo año). Cuando en 1923 se produce el Golpe de Estado del General Primo de Rivera, Durruti, Ascaso, Gregorio Jover (activista del mismo grupo) y un cuarto anarquista (que *La hija del caníbal* ficcionaliza en Víctor, el hermano mayor de Félix) emigran a Cuba, luego a México y finalmente a Sudamérica (Chile y Buenos Aires) donde, bajo el nombre *Los Errantes*, se dedican a atracar bancos para conseguir fondos que solventarían las actividades anarcosindicalistas en la península. Es interesante notar que la recuperación literaria de estos episodios históricos no ocurre sino a partir de la novela de Rosa Montero. En época más reciente, aparecería la novela *La justicia de los Errantes*, de Jorge Díaz, publicada en 2012 por Plaza & Janés.

Magnus Enzensberger *El corto verano de la anarquía* (1972).⁴³³ Además de estas fuentes, menciona los dos volúmenes de *Los anarquistas* editados por Irving Louis Horowitz (*La teoría* de 1977 y *La práctica* de 1979), los tres de la *Crónica del antifranquismo* de los periodistas Fernando Jáuregui y Pedro Vega (1983, 1984 y 1985), *Durruti: el proletariado en armas* de Abel Paz (1978), *Anarquismo y revolución en la sociedad rural aragonesa, 1936-1938* de Julián Casanova (1985) y la *Historia de España* de Ramón Tamames (volumen 7, *La República. La era de Franco*, de 1973). En su minucioso análisis de las fuentes documentales más importantes de esta novela, Ana Luengo (2004) describe de manera exhaustiva la reconstrucción ficticia de la historia del anarquismo bélico hecha por Rosa Montero, prestando especial atención a los mecanismos de mitificación de la figura de Buenaventura Durruti y a la romantización del ideario anarquista, en buena medida despoblado, en el discurso de Félix, del increíble grado de violencia que adquirió durante la Segunda República. Mencionaremos algunas de sus observaciones, cuando pasemos al análisis del relato de Félix.

Siguiendo el análisis de Javier Escudero Rodríguez, el primero de los planos de la novela mencionados más arriba, narrado en una primera persona que a veces alterna con la tercera —aunque en todo momento identificable con Lucía—, puede subdividirse en dos tramas narrativas: la que se centra en la intriga criminal y la que prioriza sobre las evocaciones de Lucía acerca de episodios de su vida, sus reflexiones sobre el amor, sobre la pérdida, el paso del tiempo, el deseo, etc. (2005: 153). Desde nuestro punto de vista, cada uno de los registros narrativos enumerados se corresponde con tres géneros que la novela interrelaciona, haciéndolos dialogar de una manera novedosa: la novela policial negra (en la narración en primera persona —y a veces en tercera— de Lucía), la novela de aprendizaje o *Bildungsroman femenino* (también a cargo de Lucía) y la novela histórica autobiográfica construida en base al modelo del *Bildungsroman* masculino, desarrollada en los seis capítulos narrados por Félix, que recrea los inicios del anarquismo en España hasta su declinar e invisibilización casi absoluta en la década del sesenta.

⁴³³ El título original de esta biografía novelada es *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod*.

Los estudios sobre *La hija del caníbal* se han detenido en el análisis de aspectos feministas en relación con el desarrollo hacia la autonomía de la protagonista (Knights 1999), en la descripción de la tarea de recuperación de la memoria de los vencidos como compensación de un vacío colectivo, en el marco de una nueva historiografía (Gatzemeier 2006 y Escudero Rodríguez 2005), en la idealización del anarquismo, dentro del marco de la nueva novela histórica (Luengo 2005), en la combinación posmoderna de distintos géneros literarios con la novela policial negra (Izquierdo 2002 y Escudero Rodríguez 2005) y en la propuesta ética de Rosa Montero, dentro del contexto político de la España de los años noventa (Escudero Rodríguez 2005). En este capítulo, y en el marco de los objetivos de esta tesis, nos interesa abordar un aspecto que no ha sido tenido en cuenta por los estudios críticos y cuyo planteo resulta crucial en el momento de comprender la originalidad de esta novela: la cuestión de la inteligibilidad de la voz de Lucía (y en buena medida, la de Félix también) y su relación problemática, por un lado, con el modelo de la narrativa policial negra y, por el otro, con el desarrollo de la novela sobre la memoria en España. Nuestra hipótesis es que el modelo narrativo del policial negro adoptado por *La hija del caníbal* aparece como un marco de inteligibilidad insuficiente para la narración en primera persona de Lucía, cuya condición de alteridad en relación con los cánones del género literario en cuestión obligan a este a transformarse en un proceso metaficcional que es de naturaleza diferente al que caracteriza tanto la novela histórica actual como la policial, especialmente en su vertiente negra española.

7.2.1. Novela negra, novela histórica y *Bildungsroman* femenino. La distorsión del género

Son dos, principalmente, las razones por las que el problema de la inteligibilidad, ligada específicamente al género sexual, nos inspira al pensar en la relación entre el género literario y la voz femenina (como marca de subalternidad), portadora de un deseo *otro* en relación con el que históricamente ha dado forma y sostenido el código del policial

negro.⁴³⁴ En primer lugar, como queda expuesto en el Capítulo 4 de esta tesis, existe en nuestra cultura una ligazón aparentemente necesaria entre la diferencia sexual y las diferentes estructuras culturales que proporcionan inteligibilidad al mundo (con sus connotaciones valorativas respecto de las esferas de lo masculino y de lo femenino). En la historia de la literatura, la dependencia entre el sistema de la diferencia sexual y el mundo simbólico ha marcado también el desarrollo de los géneros literarios, como viéramos en el Capítulo 5 al describir someramente el desarrollo del *Bildungsroman* y de la autobiografía como géneros ligados al universo simbólico y a las expectativas del varón. En el caso de la literatura policial, también fuertemente vinculada a códigos patriarcales y masculinistas, nos encontramos una vez más con un subgénero, el policial negro,⁴³⁵ que privilegia componentes como la violencia urbana, el dominio del más fuerte sobre el más débil y la objetualización del cuerpo femenino (Colmeiro 1994: 220-221), es decir, aspectos relativos a una concepción y descripción patriarcales del mundo. En España, el policial negro —que ha sido el tipo de policial más cultivado en ese país desde la década del setenta—, ha tenido unas repercusión editorial y académica importantes, gracias especialmente a su cultivo por parte de escritores hoy reconocidos como Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza y a la producción

⁴³⁴ En este sentido, es menester indicar que un año antes de que se publicara la *Hija del caníbal*, Alicia Giménez Bartlett inicia la exitosa saga de la detective barcelonesa Petra Delicado, con la novela *Ritos de muerte* (1996). A ella sucederían, hasta el momento, ocho títulos más, y en 1999 se rodaría una serie televisiva de trece capítulos, que es un buen ejemplo del interés que el policial negro en manos *femeninas* puede llegar a suscitar.

⁴³⁵ Nos adherimos, en este punto, a la clasificación del género policial que lleva a cabo José Colmeiro (1994), y para quien la novela policial (en rigor, policiaca, pero en esta investigación utilizaremos el término *policial* que es más utilizado en Latinoamérica) se divide en dos subgéneros: la novela policial de enigma y la novela policial negra. La diferencia fundamental entre ambos es, para el crítico español, la presentación de dos visiones del mundo contrarias y aparentemente irreconciliables entre sí. En ambos, la fórmula de la investigación corresponde, en el plano estético, a la idea de juego formal (o acertijo, adivinanza), pero en el plano ético existen diferencias abismales: en la novela policial de enigma, o la novela policial clásica (nacida con Poe en el siglo XIX y popularizada por Arthur Conan Doyle a partir de la creación del personaje Sherlock Holmes) trata el crimen como “juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismo” (1994: 54), es decir, la intención última es procurar placer y admiración en el lector ante un objeto formalmente perfecto; en cambio, en la novela policial negra la importancia de la temática criminal como juego estético queda desplazada en relación con el lugar predominante que en ella adquiere el componente ético. En el segundo de los subgéneros, el bien y el mal ya no se perciben como valores absolutos que se pueden aislar y relegar a unos personajes particulares, sino que aparecen relativizados y esparcidos en todos los individuos de la sociedad, ya que es esta última la que se considera injusta e inmoral, y no un individuo aislado dentro de ella. El orden, ahora, no puede restaurarse, por eso la serie negra rehúye el final feliz (1994: 63).

exhaustiva de Juan Madrid y Andreu Martín,⁴³⁶ quienes han elevado este subgénero a la categoría de *literatura culta*, diferenciándose así de la popularización y masificación de los modelos formulaicos del policial y de la serie negra que tuvieran lugar en el pasado (Colmeiro 1994: 34). El trabajo sobre este género en *La hija del caníbal* cuenta, entonces, con una historia ya importante en el contexto español e internacional, con cuyos lineamientos esta novela contrasta significativamente, especialmente a partir la figura del *detective* (o investigador informal, en este caso) femenino. En segundo lugar, la articulación de un modelo literario por excelencia *masculino* por parte de un sujeto del discurso *femenino*, revela precisamente la opacidad del género policial negro en relación con el fin para el cual es articulado en esta novela: expresar, más allá de una anécdota criminal, el desarrollo de la conciencia hacia la autonomía de la protagonista y recuperar un aspecto invisibilizado por la historiografía como lo ha sido la historia de los anarquistas exiliados luego de la Guerra Civil; ambas funciones serían partícipes de un deseo *otro* que obliga al código empleado a transformarse, y que pone al desnudo su estrecha y limitante vinculación con el mundo patriarcal y masculino.

Volviendo al contexto de producción de esta novela, la introducción del género negro norteamericano y francés en España durante la década del setenta dio lugar a un proceso de incorporación de las fórmulas narrativas extranjeras que iba de la mano con la construcción de nuevos mitos colectivos. José Colmeiro anota la similitud de la situación de descontento social que se vivía en España a partir de la transición democrática con el contexto en que surge la novela policial negra en Estados Unidos en la década del treinta. Como resultado de la grave crisis económica relacionada con cuestiones heredadas del antiguo régimen, como la imprevisión de la crisis energética, la reconversión del atrasado sector industrial, la fuga de capital y la inestabilidad política, surgen nuevos conflictos de difícil solución en una sociedad aún no adaptada a la nueva época posindustrial y que se traducen en el incremento de los índices de

⁴³⁶ Otros autores reconocidos en su trayectoria de 'alta literatura' han visitado ocasionalmente el género policial, en sus vertientes clásica y negra, contribuyendo al reconocimiento de este fuera del circuito popular en el que tanto éxito había tenido hasta entonces: Juan Marsé (*Ronda del Guinardó* de 1984), Juan Benet (*El aire de un crimen* de 1981), Antonio Muñoz Molina (*El invierno en Lisboa* de 1987 y *Beltenebros* de 1989), Fernando Savater (*Caronte aguarda* de 1981), Juan José Millás (*Papel mojado* de 1983), Gonzalo Torrente Ballester (*Quizás nos lleve el viento al infinito* de 1984) y Francisco González Ledesma (*Las calles de nuestros padres*, *Crónica sentimental en rojo* de 1984 y *La dama de Cachemira* de 1986).

criminalidad, la aparición del crimen organizado, la corrupción policial y administrativa, la actuación de grupos armados de inestabilidad política (de la extrema derecha y de la extrema izquierda; como ETA, los GAL⁴³⁷ y el frustrado golpe de estado de 1981),⁴³⁸ el aumento inusitado en el consumo de drogas, etc. (1994: 212). Dicha situación fue campo fértil para la aparición de una nueva narrativa policial, inspirada en el redescubrimiento y las nuevas ediciones hechas de los autores norteamericanos, primeros maestros en la serie negra.⁴³⁹ Las novelas de Vázquez Montalbán (especialmente, la serie de novelas y cuentos protagonizados por el detective Pepe Carvalho),⁴⁴⁰ Mendoza (su novela fundamental fue *La verdad sobre el caso Savolta*,

⁴³⁷ Los Grupos Antiterroristas de Liberación o GAL, activos entre 1983 y 1987 durante el Gobierno socialista de Felipe González, fueron agrupaciones parapoliciales que se crearon para combatir a la organización vasca ETA, y que actuaron principalmente en el País Vasco, aunque también llevaron a cabo secuestros y torturas en otras zonas de España y en Francia, afectando a personas sin relación aparente con el terrorismo. El terrorismo de Estado, cuestión que generó una polémica escandalosa en la década siguiente, sería impugnado poco después por el periodismo (*Diario 16*, *El Mundo*) cuando salieran a la luz las fuentes de financiación provenientes de altos funcionarios del Ministerio del Interior y las implicaciones políticas de los GAL. En 1996, la memoria del caso GAL jugó un papel determinante en la derrota del PSOE durante las elecciones. A pesar de no haber sido nunca acusado de manera formal ante algún tribunal por su responsabilidad en los hechos delictivos, González nunca permitiría la investigación completa de los fondos con los que se habrían financiado los GAL.

⁴³⁸ Ver nota 51.

⁴³⁹ En el periodo de entreguerras, la novela policial detectivesca sufre una transformación radical en Estados Unidos. Los escritores Dashiell Hammett y Raymond Chandler, hoy clásicos, crearon entonces un subtipo de novela policial a partir del modelo popular del relato sensacionalista (relato *tough* o *hard-boiled*), de corte realista y acción rápida, con personajes severos y con una buena carga de sexo y violencia; contenidos que eran característicos de las revistas populares *pulp*, de temática *westerniana* y policial. Estos autores, junto a otros como Horace McCoy, James Cain y Chester Hines transformaron esta novela popular en un vehículo artístico de crítica social (Colmeiro 1994: 34). Gracias a la entrada de las producciones norteamericanas de Dashiell Hammett, Raymond Chandler y James Cain, a fines de la década del cincuenta aparece por primera vez la conciencia del género policial negro en España. Anteriormente, la traducción de Sherlock Holmes había popularizado la vertiente clásica, que fue practicada incluso por precursores como Emilia Pardo Bazán y Joaquín Belda. Durante la posguerra, surgen imitadores de la serie negra, que generalmente escribían con seudónimo anglosajón y ubicaban sus historias en el extranjero. Fueron excepciones de la pobre calidad literaria de estas colecciones la novelas de Mario Lacruz y de Francisco García Pavón, este último, principal autor policiaco de España durante la década del sesenta con la serie de novelas dedicadas a las aventuras del investigador manchego Manuel González, alias Plinio (Cf. Colmeiro 1994).

⁴⁴⁰ La serie de Pepe Carvalho, iniciada en 1972 con *Yo maté a Kennedy. Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas* y finalizada en 2004 con *Milenio Carvalho II. En las antípodas* (publicada un año después del fallecimiento de Manuel Vázquez Montalbán), contiene decenas de novelas, cuentos y ensayos protagonizados por el detective de origen gallego y radicado en Barcelona, Pepe Carvalho, quien, como nota peculiar, se formara en el Partido Comunista (en este sentido, la elección del anarquismo en la novela de Montero podría leerse como una manera de reivindicar para el policial negro el ideario ácrata). Por razones lógicas de espacio, no entramos en la discusión sobre el género negro en la célebre saga de Vázquez Montalbán, quien rechazó que se la adscribiera a los géneros policiales (de enigma, y negro), prefiriendo, en cambio, el calificativo de *novela crónica*.

que llegó a ser texto de estudio en las escuelas medias)⁴⁴¹, Juan Madrid,⁴⁴² Andreu Martín⁴⁴³ y Jorge Martínez Reverte⁴⁴⁴ reflejan la mitología colectiva de principios de los años ochenta, marcada por el desencanto, en la que principalmente se cuestiona la división maniqueísta entre el *bien* y el *mal*, los cuales tradicionalmente habían sido identificados con la ley y con la transgresión del orden. Estas novelas, en cambio, dan cuenta de un mundo en el que se han invertido los papeles del *bueno* y del *malo*, siendo ahora los receptáculos del poder quienes aparecen como los causantes del malestar social, eludiendo la ley enmascarados en la respetabilidad de su posición social, y revelándose como los auténticos criminales, vinculados al tráfico ilegal de drogas y de armas, a las redes de prostitución encubiertas, etc. En cambio, los delincuentes menores (como el ladrón, el drogadicto y la prostituta) suelen aparecer como víctimas dignas de lástima y de un tratamiento compasivo (1994: 214).

Al mismo tiempo, el desarrollo de la vertiente policial negra va de la mano con el proceso que describiéramos en el Capítulo 1 de recuperación de la narratividad y que tuviera lugar en la novela española dentro de la corriente que denominamos como *nueva narrativa*, y cuyas características se observan, en este caso, en la búsqueda por captar la atención del lector, fascinándole, como nos recuerda José María Izquierdo en su análisis sobre la narrativa policial, por medio de técnicas de identificación, de reconocimiento y a través de un manejo sabio de la intriga (2002: 119). Iniciado poco antes de la transición democrática, el proceso de modernización y normalización aceleradas de España dio lugar a la reconfiguración de la identidad colectiva (marcada, además, como se viera en el Capítulo 2, por una relativa amnesia histórica que posibilitó la vuelta a la democracia en términos pacíficos y negociados) y a una

⁴⁴¹ Otras novelas policiales de Mendoza son *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982).

⁴⁴² Juan Madrid es autor de la serie de novelas policiales negras protagonizada por el detective Toni Romano (entre otras, *Un beso de amigo* de 1980, *Las apariencias engañan* de 1982, *Regalo de la casa* de 1986, *Cuentas pendientes* de 1995, *Adiós, princesa* de 2008 y *Bares nocturnos* de 2009) y de la serie *Brigada Central* (*Flores, el gitano* de 1989, *Vistas al mar* de 1989, *Turno de noche* de 1990).

⁴⁴³ Considerado uno de los maestros del policial negro, algunas de las numerosas novelas publicadas por Martín son: *Aprende y calla* (1979), *A Navajazos* (1980), *La otra gota de agua* (1981), *Si es o no es* (1983), *El día menos pensado* (1986), *Crímenes de aficionado* (1987), *A martillazos* (1988), *Cuidados intensivos* (1989), *Jesús en los infiernos* (1990), *Jugar a matar* (1995), *Fantasmas cotidianos* (1996), *Juez y parte* (2002), *La vida es dura* (2012) y *Sociedad negra* (2013).

⁴⁴⁴ Jorge Pérez Reverte es autor de la serie de novelas protagonizadas por el periodista Julio Gálvez (entre ellas, *Demasiado para Gálvez* de 1979, *Gálvez en Euskadi* de 1981, *Gálvez y el cambio del cambio* de 1995, *Gálvez en la frontera* de 2001, *Gudari Gálvez* de 2005, *Gálvez entre los leones* de 2013).

reestructuración del paisaje urbano y político con la aparición masiva de realidades como las drogas, la delincuencia, la inseguridad, el desempleo, la corrupción, etc., que, como queda dicho, se presentan como un contexto propicio para el desarrollo de la serie negra. En la mayoría de los novelistas que visitarán los códigos de la novela policial negra ésta pocas veces se muestra en su estado puro, sino que es fusionada con otras tramas discursivas como el ensayo, la novela psicológica, la costumbrista, el informe periodístico, la novela de formación o *Bildungsroman*, etc., en respuesta a la necesidad de tomar distancia de un subgénero históricamente caracterizado como popular y sin verdadero interés literario. Uno de los fines para los cuales la pesquisa policial ha recibido un reiterado uso es la recuperación de la memoria, llevada a cabo en la mayoría de las novelas de Vázquez Montalbán (la más significativa al respecto sería *Galíndez*, publicada en 1990, que no pertenece, en este caso, a la serie de Pepe Carvalho), en parte de la obra de Eduardo Mendoza, y en la utilización que del género han hecho otros escritores como Juan Marsé y Juan Manuel de Prada.⁴⁴⁵ Por estas razones, *La hija del caníbal* no es en modo alguno un caso aislado sino que se incorpora a una tradición ya importante y bien codificada. Una característica, por ejemplo, de la adaptación española de los subgéneros policiales es el uso prácticamente constante de la ironía, a cargo del narrador, y del humor, acompañado, en general, por algún tipo de experimentación metaficcional respecto de las convenciones del código policial (Colmeiro 1994: 265), hechos que dan cuenta del carácter artificioso del texto y de la naturaleza estética de sus personajes y situaciones. Este último aspecto, no obstante, se combina con la dimensión ética de esta narrativa, no menos importante, y que vincula estas producciones con las características ya reseñadas de la nueva narrativa de la vertiente posmoderno realista o *neomoderna*: realizar una profunda crítica del sistema social contemporáneo, de las instituciones legales y políticas, de la ambigua moral y la corrupción de quienes acceden al poder, resultando la investigación detectivesca ser un “desvelamiento de la realidad” (Izquierdo 2002: 120), ya que las causas del delito son siempre sociales.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Nos referimos a *Un día volveré* (1982) de Marsé, y a *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi* (2000) de de Prada, escrita mediante la fórmula de la pesquisa detectivesca (ver nota 83).

⁴⁴⁶ “La novela negra que se publicará en España en aquella época tendrá unas características propias: realismo, crítica social, culto de la ciudad, violencia, sexo sin mistificaciones y empleo de un nuevo

El uso del humor en sus formas irónica y sarcástica es una característica que había estado presente en prácticamente en toda la obra literaria y periodística de Rosa Montero (con excepción de *Bella y oscura* publicada poco antes en 1995, considerada por la crítica la más trágica de sus novelas [Escudero Rodríguez 2005: 129]).⁴⁴⁷ De manera similar, la autora había incursionado ya en los procedimientos metaficticios dentro de la novela (en *Crónica del desamor* y en *Bella y oscura*), mediante el recurso de adjudicar a las narradoras (Ana y Baba, respectivamente) la escritura del texto que el lector tiene en sus manos. En *La hija del caníbal*⁴⁴⁸ Lucía muestra, a lo largo de sus reflexiones, una actitud de distanciamiento irónico respecto de los estereotipos del policial negro (“Me veía ahí fuera, enfrente de mí, en esa escena típica de película *negra*”, [65]),⁴⁴⁹ al tiempo que lleva adelante, en la línea de la reelaboración peninsular del género, el correspondiente juego metaficticio, principalmente a partir de indicaciones reiteradas acerca de que la novela que el lector está leyendo ha sido escrita por la misma protagonista luego de su proceso de *aprendizaje* junto a Félix y a Adrián, en las peripecias hasta dar con su marido secuestrado. A estas características

lenguaje fundamentado en sociolectos. En todas estas obras la investigación detectivesca supondrá un desvelamiento de la realidad siendo éste el eje de la propia novela ya que el delito tendrá unas causas sociales que están siempre ocultas por la apariencia de un orden ficticio” (Izquierdo 2002: 120).

⁴⁴⁷ Antes de *La hija del caníbal* Rosa Montero había obtenido un importante reconocimiento editorial y académico con otras tantas novelas y cuentos: *Crónica del desamor* (1979), *La función Delta* (1981), *Te trataré como a una reina* (1983), *Amado amo* (1988), *Temblo* (1990), *Bella y oscura* (1993). Sus cuentos habían aparecido en volúmenes colectivos como *Doce relatos de mujer* (1982), *Relatos urbanos* (1994) y en 1998 publicaría un volumen propio: *Amantes y enemigos. Cuentos de parejas*. Su labor como periodista, entrevistadora y articulista en el periódico *El País* se iniciaría en forma temprana desde la etapa inicial del diario en 1976, continuando hasta el presente con una columna semanal. Otras novelas publicadas con posterioridad a *La hija del caníbal* son: *El corazón del tártaro* (2001), *Historia del Rey Transparente* (2005), *Instrucciones para salvar el mundo* (2008), *Lágrimas en la lluvia* (2011) y *La ridícula idea de no volver a verte* (2013). Entre sus textos literarios dedicados al público infantil y juvenil, se encuentran la novela *El nido de los sueños* (1991), *Las barbaridades de Bárbara* (1996), *El viaje fantástico de Bárbara* (1997) y *Bárbara contra el doctor Colmillos* (1998).

⁴⁴⁸ En adelante, las citas literarias de esta novela se indicarán con el número de página entre paréntesis, correspondiente a la edición Montero (2006).

⁴⁴⁹ Otros ejemplos, entre muchos otros más, son la comparación entre los hechos narrados y los estereotipos del cine y de la TV (“¿De manera que Ramón había sido secuestrado? ¿Eso que siempre les ocurre a otros?” [43]), la visión también estereotipada del accionar de los secuestradores (“Eso lo dicen todos los secuestradores. Es una especie de norma profesional, una costumbre del oficio. Quiero decir que lo sueltan de manera rutinaria, como el administrativo que escribe siempre eso de «en respuesta a su atenta carta del 17 del corriente»». Bueno, pues los secuestradores siempre dicen que no se avise a la policía. Pero todo el mundo sabe que sí que la van a avisar” [45]), el diálogo que mantiene Lucía con el comisario García (“Se ve que no tiene usted costumbre de secuestrada” [...]) ¿Y usted, tiene costumbre de policía?” [129]), o la acotación irónica que la narradora hace observando su actitud ante la inminente entrega del rescate (“—Acabarán robándonos el dinero— gemí al fin, incapaz de aguantar la tensión en un digno silencio de heroína” [160]).

se añade una que singulariza particularmente esta novela, proporcionándole, además de originalidad, una inquietante carga de ambigüedad semántica: se trata —y esto tiene una presencia cuidada y premeditada, dosificada sabiamente a lo largo de todo el texto— de una escritura que juega con la estabilidad de los referentes, en un claro desafío a la creencia de que es posible fijar mediante la palabra escrita algún tipo de identidad. La narradora, por ejemplo, *mente* respecto de sus atributos físicos (“Volviendo al principio: también he mentido en otros detalles. En primer lugar, no soy lo que se dice alta, sino más bien bajita (...). Y tampoco tengo los ojos grises, sino negros” [23])⁴⁵⁰ y de aspectos relacionados con su profesión y con su relación con Ramón (“He mentido. Llevo escritas cientos de páginas para este libro y he mentido en ellas casi tantas veces como en mi propia vida” [394]).⁴⁵¹ La condición ‘mentirosa’ de Lucía como narradora, situación que subraya el aspecto ficcional de toda la novela, queda inaugurada desde la primera página, cuando precisa falsamente la fecha del secuestro de su marido;⁴⁵² hecho que confiesa en el segundo capítulo: “El día que desapareció Ramón no fue el 28 de diciembre, sino el 30; pero me pareció que esta historia absurda quedaría más redonda si fechaba su comienzo en el Día de los Inocentes” (19). Este primer equívoco instala el principal de los atributos de una narración en absoluto fiable en cuanto a las referencias que constituyen los *informantes* del relato (Cf. Barthes 1977) y que tiene su sustento en las numerosas

⁴⁵⁰ Antes la narradora había dicho, acerca de su aspecto físico: “Menos mal que en esos casos cabe recurrir a las señas de identidad, siempre tan útiles: Lucía Romero, alta, morena, ojos grises, delgada, cuarenta y un años” (13).

⁴⁵¹ A continuación la narradora confiesa que, al contrario de lo que había declarado páginas atrás, nunca pudo vivir con el sueldo de sus libros infantiles, sino que dependía económicamente de Ramón y que el fracaso de su relación matrimonial se debió a que fue ella quien dejó de desear a su marido, y no tanto a que él fuera un hombre aburrido y mediocre, como había sido descrito en los primeros capítulos: “He mentido, por ejemplo, respecto a mi situación profesional. Al principio he dicho que era capaz de vivir de mis textos, y esto hace ya mucho que dejó de ser verdad. Los cuentos de la *Gallina Belinda* han ido experimentando un firme y sosegado decaimiento en sus ventas al público durante la última década, y al final llegaron a ser tan invisibles como los textos del *Boletín Oficial del Estado*. Fracasar en algo que de por sí te parece un fracaso es rizar el rizo de la derrota: yo me dedicaba a algo que me parecía una porquería y lo hacía mal (...). [...] en vez de buscar otros medios de ganarme el sustento, había ido apoyándome más y más en el sueldo de Ramón. Con el tiempo me convertí en una mantenida (...). Ánimo, Lucía: un pequeño esfuerzo más, cuéntalo todo. No podrás terminar este libro si no dices todo lo que tienes que decir. Sobre Ramón, por ejemplo. Porque también he dado una imagen falsa de Ramón. Mi relación con él no tiene nada que ver con lo que aquí he dejado intuir. He dicho que era un ser tedioso y abrumadoramente gris, y tú te preguntarás: «Entonces, si era tan aburrido, ¿por qué se fue a vivir con él?» Te lo voy a contestar: porque le amaba” (394-396).

⁴⁵² Allí dice: “Al principio ni siquiera me di cuenta de que estaba sucediendo algo fuera de lo normal. Era el 28 de diciembre y Ramón y yo nos íbamos a pasar el fin de año a Viena” (9).

reflexiones sobre la precariedad de la identidad. En este sentido, también desde las primeras páginas se nos proporciona la clave para entender uno de los principios a los que la narración adscribirá una y otra vez: “la identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos” (19).

Como afirma José María Izquierdo, la novela de Montero “no pretende ser un testimonio realista sino que en todo momento muestra su realidad de producto literario llegando a ficcionalizarse hasta la autora real de la novela, relacionándola con la autora ficticia y protagonista del texto” (2002: 128);⁴⁵³ sin embargo, es bastante clara en la propuesta de Rosa Montero, en consonancia con una de las características de la novela actual sobre la memoria reseñada en el Capítulo 2, la importancia de la *verdad* como categoría ética que puede de hecho ser expresada por medio de un discurso no necesariamente conforme a las reglas del realismo literario. Esta postura, analizada por Javier Escudero Rodríguez (2005), ubica la estética de Montero en un punto bastante cercano y acorde a los lineamientos que Gonzalo Navajas describiera para la literatura *neomoderna*, desentendida en buena medida de la episteme literaria posmoderno experimental que se traza sobre la constatación, desde el giro lingüístico en adelante, acerca de la radical inconmensurabilidad entre el discurso y aquello que se denomina *realidad*. En este sentido, la identidad que la escritura de Lucía fija de manera siempre esquivada y parcelaria contribuye a cierta redefinición del sujeto descentrado y fragmentado posmoderno, puesto que se trata de una identidad “precisa” pero que “se sabe cambiante” (Escudero Rodríguez 2005: 175), lo que permite, en todo caso, recuperar la coherencia del yo, aunque éste sea parcial y provisional, tal como afirma la narradora hacia el final de la novela: “Y además todo lo que acabo de contar lo he vivido realmente, incluso, o sobre todo, mis mentiras. Me

⁴⁵³ En este sentido, hay varias alusiones en el texto acerca de una supuesta *Rosa Montero*, novelista de origen guineano, con quien la protagonista y narradora se compara: “Lucía envidiaba a aquellas mujeres capaces de imponerse y de pelearse dialécticamente en el espacio exterior, siempre tan desolado. Como Rosa Montero, la escritora de color originaria de la Guinea española: era un tanto marisabidilla y a veces una autoritaria y una chillona, pero abría la boca la tal Rosa Montero (dientes deslumbrantes en su rostro redondo de luna negra) y la gente callaba y la escuchaba. Lucía hubiera deseado ser así, un poquito más animosa y segura” (51); “O incluso podría ser la escritora Rosa Montero, ¿por qué no? Puesto que he mentido tantas veces a lo largo de estas páginas, ¿quién te asegura ahora que yo no sea Rosa Montero y que no me haya inventado la existencia de esta Lucía atolondrada y verborreica, de Félix y de todos los demás? Pero no. Yo no soy guineana, como la novelista, ni he escrito este libro originariamente en bubi y luego lo he autotraducido al castellano” (426).

parece, en fin, que hoy empiezo a reconocirme en el espejo de mi propio nombre. Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble, creo que yo soy yo” (426).

Sumado a estas cuestiones, la estética de Rosa Montero puede vincularse con las operaciones *femeninas* de representación del yo, comentadas en el Capítulo 6, signadas por la convicción de que toda identidad (especialmente si se trata de una identidad subalterna o marginalizada) se constituye a partir de la relación y la *unión* con los otros y no de la diferenciación. La conciencia del yo proyectado por las autobiografías *femeninas* (no olvidemos que en este caso el relato de Lucía también es autobiográfico) incorpora las conciencias de los otros para dar cuenta de la pluralidad dentro de la identidad (Friedman 1988: 34-35). Por otro lado, así como el *discurso a doble voz* de las mujeres supone el abarcamiento, en un mismo espacio, de estructuras dominantes (masculinas) y de las experiencias silenciadas (femeninas) (Showalter 1981: 201-202),⁴⁵⁴ la representación de la conciencia en proceso de desarrollo de Lucía también introduce las voces de los *otros*, en este caso voces masculinas, como producto de una apropiación que supone no tanto un gesto imitativo sino un verdadero agenciamiento. Mencionaremos dos ejemplos que ilustran esta operación, teniendo en cuenta que sería imposible citar todos, ya que la novela está precisamente organizada a partir de los ecos de otras voces en la narradora. En el capítulo dieciséis la narradora en tercera persona lleva a cabo uno de sus tantos paréntesis reflexivos, en este caso acerca de los aspectos enigmáticos en la relación sentimental entre el hombre y la mujer. Refiriéndose a Adrián, hacia quien Lucía siente una fuerte atracción sexual, la voz narrativa dice: “Pero todavía temía más Lucía, en Adrián, el peligro del hombre. No hay mujer en la tierra que no conozca o no intuya el daño del varón, el dolor que el otro puede infligirte, cómo a través del amor llega la peste” (195). Palabras prácticamente idénticas serán pronunciadas por Félix, en una de sus intervenciones orales, mucho más avanzado el relato (pero en el reordenamiento cronológico, mucho antes del momento en que Lucía escribe su historia), cuando relata sus aventuras amorosas con Amalia Gayo, una actriz famosa durante el

⁴⁵⁴ En relación con las conceptualizaciones expuestas basadas en los estudios de Friedman (1988) y Showalter (1981) ver el Capítulo 6, págs. 282-283.

franquismo.⁴⁵⁵ En el capítulo diez, por otro lado, narrado por la primera persona de Lucía, la protagonista emprende una reflexión sobre la naturaleza maleable del ser humano, que se encuentra muy a tono con la concepción ética del policial negro acerca del bien y del mal como realidades inherentes a todos los seres humanos:

Tengo para mí que en el mundo hay una minoría irremediable de malvados, gente dura, cruel y desfachatada que vive instalada en la perfidia; y también una sólida minoría de personas honestas y maduras, capaces de mantener la dignidad hasta en el peor de los momentos. Y entre estos dos extremos se extienden los demás, la masa viva, criaturas bien intencionadas pero débiles, seres normales, esto es, dubitativos y confusos, que serían buenos si el entorno es favorable, y malos si el medio en el que viven se pervierte. En esa pulsión entre lo mejor y lo peor que somos vamos construyendo o tal vez destruyendo nuestro camino (102-103).

Casi al final de la novela, en el capítulo veintiséis, conocemos al verdadero *autor* de estas palabras, que no sería otro que Ramón, el marido de Lucía, cuando ya descubierto el secuestro fingido intenta justificar ante su esposa su comportamiento inmoral.⁴⁵⁶ Al considerar el relato sobre los cambios y el proceso de concienciación de Lucía un tipo de *Bildungsroman femenino*, es claro que lo que se está demostrando mediante ejemplos de este tipo es precisamente que el camino hacia la autonomía del pensar, del sentir y del decidir (tres acciones que la protagonista no ejercía de manera independiente o autónoma hacia el inicio de la aventura) está marcado por la presencia y el intercambio con otras personas, precisamente voceras de modos de

⁴⁵⁵ Allí el anciano dice: “No hay hombre en la tierra que no conozca o no intuya el daño de la mujer, el dolor que la otra puede infligirte, cómo a través del amor llega la peste. Y no me estoy refiriendo sólo al desamor, a que ella no te ame bien, o te deje, o te engañe con otro. Estos son dolores simples de corazón, aunque sean lacerantes como un cuchillo al rojo. No, a lo que me refiero, el verdadero peligro de la mujer es su sustancia, es todo lo indecible que engloba al otro sexo, es el espejo oscuro, esa perversión que nos refleja. La mujer, una mujer, puede sacar a la luz toda la locura y la destrucción que tenías dentro de ti, adormecidas. Porque todos llevamos dentro nuestro propio infierno, una posibilidad de perdición que es sólo nuestra, un dibujo personal de la catástrofe. Pues bien, Amalia desencadenó para mí las tempestades” (313-314).

⁴⁵⁶ “—Yo creo que en el mundo hay un puñado de gente sin escrúpulos —prosiguió Ramón sin hacerle caso—. No son muchos, pero son tipos verdaderamente impresentables. Personas sin principios y que abusan de su poder y todo eso... (...). Y Luego hay otro puñado de gente decente. Pero decente de verdad, ese tipo de personas que son fuertes y generosas y llenas de seguridad moral y que jamás harían nada malo aun en la peor de las circunstancias. Pero tampoco son muchos los tipos decentes (...). Y yo creo que en el medio de estos dos extremos se extiende una masa amorfa de individuos, la enorme mayoría, personas bien intencionadas y agradables, pero débiles, o cobardes, o demasiado ambiciosas, o inseguras, o quizá estúpidas... Esta enorme masa se portará de maravilla durante toda su vida si no es tentada a portarse mal” (388-389).

pensar, sentir y decidir masculinos, y a quienes la protagonista y narradora principal *roba* la palabra para construir su propio relato en primera persona (en un gesto de autodesignación que viene a superar la consabida *heterodesignación*).⁴⁵⁷ A este objetivo apunta un número importante de fragmentos reflexivos que llevan a cabo los dos narradores (Lucía y Félix) acerca del valor fundamental de las palabras, en la construcción de la identidad y en la permanencia a lo largo del tiempo: “Para mí esa continuidad”, reflexiona Félix, “se manifiesta en el interminable rumor de las conversaciones, en todo lo que nos decimos los unos a los otros los humanos, de generaciones en generaciones. Todas esas palabras que flotan en el éter desde que alguien pronunció la primera sílaba” (411). En esta subespecie de *Bildungsroman*, la narradora se encarga, como queda dicho, de insertar su voz en el *éter* discursivo de manera tal que su repetición aparezca ante el lector como una modificación de estructuras y significados asociados a significantes previos, en pos de un relato libre sobre el yo. Un yo que, como se ha descrito, responde a lineamientos posmodernos acerca de la identidad (es cambiable, es fragmentario, nunca termina de conocerse) pero que encuentra, en definitiva, enclaves identitarios donde fijar cierto tipo de permanencia.

La restauración del yo va de la mano con la restauración ética de la figura del anarquista derrotado, operación que *La hija del caníbal* realiza por medio de un relato de ficción inspirado en circunstancias históricas (homologable por ello al género de la novela histórica) a su vez codificadas en narraciones previas. La desconfianza narrativa que caracteriza el discurso de Lucía forma un continuo con la presencia del discurso oral, a cargo de los capítulos narrados por Félix (estos son los capítulos siete, once, diecisiete, diecinueve, veintitrés y parte del veintinueve) con el cual se asemeja en su supuesta precariedad y falta de fiabilidad —a pesar incluso de la exactitud con la que Félix evoca los recuerdos de su vida pasada— y junto con el cual expone, contra toda voluntad historiográfica o política, la idea de que la autoridad discursiva es un ideal imposible. Al estar encuadrado en los límites de un diálogo, el relato de Félix *pierde* autoridad historiográfica, es decir, se vincula solamente con el aspecto comunicativo

⁴⁵⁷ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.1.4.1. “La teoría nominalista del patriarcado. Los géneros como conjuntos prácticos. Y la *autodesignación* y la *heterodesignación* como mecanismos fundamentales”.

de la memoria colectiva, quedando fuera de los límites de obligatoriedad e institucionalidad de la memoria cultural (Assmann 1995: 130-132).⁴⁵⁸ Este juego con el dominio discursivo opone, en uno de los niveles más significativos de la novela, las verdades *a medias* del discurso historiográfico con la singularidad de historias como las de los perdedores de la Guerra civil, quienes, especialmente los anarquistas, no habían recibido hasta entonces más que esporádicos tratamientos literarios y documentales. La voz de Félix, por estas razones, forma parte de un movimiento más amplio en la narrativa española contemporánea de *remitificación* de la historia callada. Por otro lado, en una porción importante del imaginario popular, como lo demuestra el interés (y las ventas) de la obra del historiador filofranquista Ricardo de la Cierva,⁴⁵⁹ el anarquismo seguía siendo, en los años noventa (y mediante un discurso reforzado a partir de 1996, cuando el Gobierno del Partido Popular asume el poder), el gran *enemigo* de la legalidad republicana. Es significativo, en contraposición con este silencio historiográfico, que en la misma época en que se publica *La hija del caníbal* aparecen las películas *Tierra y libertad* (1995) de Ken Loach, dedicada a las Brigadas Internacionales, y *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda, dedicada especialmente a las milicianas anarquistas. En 1997, además, Alfons Cervera publica su novela *Maquis*, que luego inspiraría la película *El silencio roto* (2001) de Montxo Armendáriz, y en 1999 Javier Quiñones publica *Nada que no seas tú*, donde relata la relación entre una joven estudiante de filología y un viejo luchador anarquista; ese mismo año, David Castillo da

⁴⁵⁸ Ver en el Capítulo 3 el apartado 3.3.2. “Características de la memoria cultural”.

⁴⁵⁹ Desde antes de que finalizara la dictadura, el historiador y periodista Ricardo De la Cierva había trabajado como cronista oficial del régimen y había sido director de la sección de investigación histórica del Ministerio de Información y Turismo. Durante la transición democrática, fue Ministro de Cultura en 1980. Sus trabajos atacan la historiografía crítica académica mediante un número importante de estudios en los cuales se exageraban los errores políticos de los republicanos y se minimizaban las responsabilidades de los sublevados. De acuerdo con sus argumentos, el intento de sublevación revolucionaria de octubre de 1934, liderada por el PSOE, la UGT y la CNT, fue la causa de que en 1936 el ejército sublevado se alzara contra la anarquía reinante. En 1989, la Editorial Planeta le otorgaría el Premio Espejo de España, por su libro *1939. Agonía y victoria*, en el cual describiera los conflictos republicanos que desembocarían en la Guerra Civil. Refiriéndose a la labor de este historiador, Bernecker y Brinkmann comentan: “Su respuesta a la visión académica de la guerra Civil conformada por un sinnúmero de estudios parciales la constituían varios títulos cuya tendencia general consistía en la disminución de las responsabilidades de los sublevados al mismo tiempo que se exageraban los errores políticos del bando republicano hasta una imagen apocalíptica del mismo. Como eje argumentativo figura la llamada Revolución de Octubre de 1934, aquel intento de sublevación revolucionaria que parece demostrar la falta de lealtad de la izquierda a la República. Y si se adelanta el estallido de la Guerra Civil a esta fecha, el golpe de estado de julio de 1936 se convierte simplemente en un acto de defensa provocado por la «anarquía» reinante” (2009: 261).

a conocer su novela *El cielo del infierno*, en la que narra la historia de uno de los últimos militantes anarquistas a principios de la década del ochenta.

El relato que Félix hace de su pasado incorpora unas fuertes idealización y mitificación de la historia de Buenaventura Durruti y del grupo anarquista *Los Solidarios* que en buena medida, aunque inspirado en textos documentales e historiográficos (mencionados por la autora en el prólogo de la novela),⁴⁶⁰ procede de una tergiversación de los hechos históricos y de un proceso de selección de la información cuyas características han sido reseñadas con sumo detalle por Ana Luengo (2005). El carácter violento de una parte del anarquismo⁴⁶¹ durante la Segunda República y su participación activa en la desestabilización del sistema democrático⁴⁶² quedan estratégicamente elididos en un relato personal que apunta a subrayar las aventuras de Durruti y el grupo de los *Errantes*⁴⁶³ en Latinoamérica y los núcleos vitales de un *Bildungsgroman* (el de Félix) que sabe apartarse de la violencia cuando es preciso. Así, por ejemplo, la conexión del narrador con el movimiento anarquista se diluye durante los años de la República (Félix, de vuelta en España, se hace torero) y vuelve a reanudarse con el estallido de la Guerra Civil como modo necesario y *obligado* de recuperar los valores anarcosindicalistas y la utopía revolucionaria que la sublevación de Francisco Franco ponía en riesgo.⁴⁶⁴ Con la derrota del treinta y nueve,

⁴⁶⁰ Ver página 331.

⁴⁶¹ Como refiere Ana Luengo, había tres categorías de anarquistas: la primera, y minoritaria, era la de los idealistas autodidactas, también pacifistas y vegetarianos; la segunda, mayoritaria, se componía de los trabajadores semi-especializados; y la tercera, de grupos armados de acción directa. Al mismo tiempo, había líderes anarquistas que durante la Segunda República denunciarían los asesinatos y atracos del sector violento al que pertenecían *Los Solidarios* (2004: 157).

⁴⁶² Ana Luengo cita un artículo firmado por los anarquistas radicales Federica Montseny y Ricardo Sanz, publicado en 1931 en *La Tierra* (el número del 2 de septiembre), como respuesta al “Manifiesto de los Treinta” que denunciaba la radicalización de las FAI (Federación Anarquista Ibérica), en el que puede leerse lo siguiente: “La República española, tal como está constituida, es un gran peligro para las ideas libertarias, y necesariamente, si los anarquistas no actúan enérgicamente, caeremos fatalmente en la socialdemocracia. Se ha de hacer la Revolución [...]. No podemos esperar de ninguna manera que la República se acabe de consolidar tal y como está constituida” (2004: 163). Es menester, no obstante, matizar estas consideraciones dando cuenta, por ejemplo, de que Federica Montseny, precisamente, aceptaría participar del gobierno de la República en 1936, asumiendo el cargo de Ministra de Sanidad y Asistencia Social (que apenas duraría un semestre, entre noviembre de 1936 y mayo de 1937).

⁴⁶³ Ver nota 432.

⁴⁶⁴ “Aunque todo el país esperaba la guerra, yo había preferido ignorar los preparativos, los crecientes signos del combate. Por eso, cuando al fin estalló, me sentí culpable. Me abrumó entonces mi falta de compromiso con la causa; los escrúpulos anteriores, esa pequeña angustia que siempre me acompañó por la muerte de mi muerto, se me antojó de repente una excusa egoísta para librarme de la parte más dura de la militancia para dedicarme a mi propio placer y a mis pasiones, a torear, a gustar de las

Félix permanece un tiempo en España y en Francia ayudando a la resistencia clandestina, pero en este periodo su historia de amor con una actriz del momento deja en segundo plano el valor político de su activismo para subrayar una vez más los aspectos humanos de su desarrollo como persona. Su carácter de mero testigo del declinar del anarquismo durante los años cuarenta vira hacia cierto grado de responsabilidad (que mezcla una vez más la historia con la ficción) cuando el asesinato de José Sabater, uno de los líderes del anarquismo clandestino,⁴⁶⁵ en 1949, que ocurriría en *La hija del caníbal* porque Félix, a cargo de los protocolos de seguridad, descuida sus responsabilidades para reunirse con su amada. La culpa personal (y no tanto la posibilidad de ir preso) hace que Félix se exilie en México,⁴⁶⁶ para regresar diez años más tarde a una España que abría sus puertas a muchos exiliados (y para contar, de paso, la muerte de Quico Sabater, “el último guerrillero cenetista”⁴⁶⁷ y que diera por finalizado “el activismo libertario clásico” [325]).

mujeres, a vivir. Me había comportado como un desahogado, como un maldito parásito, casi peor que los burgueses a los que pretendía combatir (la burguesía expropiada y el Estado abolido: así se emanciparía la clase obrera), porque yo *sabía*. De modo que la asonada de Franco supuso para mí una profunda crisis de conciencia. Volví a sentirme ardiente de furor anarquista, de solidaridad y de esperanza histórica. Había llegado el momento de la verdad. La Revolución o la muerte. Teníamos a nuestro alcance el paraíso” (246-247).

⁴⁶⁵ José Sabaté Llopart, hermano mayor de uno de los más legendarios guerrilleros antifranquistas, Quico Sabaté, murió en Barcelona en el verano 1949 durante los operativos de desmantelamiento de los cuadros de la organización anarquista que ocurrirían hasta el verano de 1950 (Costa 2010).

⁴⁶⁶ “Y, en efecto, yo *era* un traidor. Mía era la culpa de la matanza y no del pobre Germinal (...). Cuando los supervivientes del tiroteo se encontraron con Germinal en la cárcel, llegaron al total convencimiento de que yo había sido un confidente de la policía: a fin de cuentas, seguía desaparecido. Yo no hice nada por sacarles de su error. Quería que me odiaran. Quería que me consideraran menos que una rata. Quería humillarme, castigarme, hacerme a mí mismo tanto daño que pudiera olvidarme de mi dolor. El infierno existe. Yo he estado allí. El infierno son todos aquellos años que vagué por el mundo queriendo escapar de mis recuerdos. Es la soledad indescriptible, el embrutecimiento, la agonía. No volví a ver a Amalia, por supuesto: no hubiera podido soportar su presencia. Me fui directamente de Barcelona a la frontera y crucé a pie los Pirineos (...). Conseguí un pasaporte en París y embarqué hacia Hispanoamérica” (322-323).

⁴⁶⁷ Francisco Sabaté Llorent, hermano de José Sabaté, fue un famoso y legendario guerrillero anarquista, considerado el máximo exponente de la guerrilla urbana anarquista. Exiliado en Francia, fue asesinado por la Guardia Civil durante uno de sus viajes clandestinos, en enero de 1960, tras una persecución de más de cincuenta horas, en las cercanías de Barcelona. La versión de su vida que proporciona Pedro Costa, dice lo siguiente (dando cuenta del declinar del anarquismo activista hacia la década del sesenta): “Y llega diciembre de 1959, su último viaje. A punto de cumplir los 45 ha conseguido reunir a cuatro compañeros para la acción, tres de los cuales podrían ser sus hijos (uno, de 20 años). Los de su generación, los partidarios de la lucha armada, o han sido eliminados o hace tiempo que renunciaron a sus sueños. Para conseguir a éstos ha tenido que llamar a muchas puertas y no se ha percatado de que los servicios de información franquistas no son ya los de 1949. Así que éstos inician la operación para acabar con el máximo exponente de la guerrilla anarquista antes incluso de que él y su grupo crucen a pie la frontera” (Costa 2010).

Como se ha señalado, la historia política de Félix Roble se supedita, como un elemento secundario, a la historia de su vida entendida como desarrollo lineal, es decir, como aprendizaje o *Bildungsroman* de acuerdo con los principios de este género expuestos en el Capítulo 5. Los hitos del aprendizaje en la vida del anciano, acompañados siempre por mentores (Buenaventura Durruti y su hermano mayor, principalmente) se corresponden con hechos y sentimientos propios del ser humano (la orfandad, la sed de aventuras, el amor, el deseo, la ambición, la pérdida, la culpa), y que por ello pueden considerarse universales, es decir, no acreditables específicamente a un momento histórico determinado, como lo sería España entre las décadas del veinte y del cuarenta. Así, por ejemplo, Félix Roble es sólo un niño cuando fabrica su primera bomba en México, que mata accidentalmente a un obrero, y lo hace no porque esté entrenándose como anarquista sino porque quiere vengar la muerte de la mujer que había recibido a los *Errantes* en su casa y con quien había tenido un breve episodio sentimental que funciona dramáticamente como iniciación sexual del protagonista.⁴⁶⁸ Víctor, su hermano, lo envía entonces de regreso a España, donde con el tiempo encontrará una nueva vocación, la de torero, a la que se lanza no porque a partir de ella pueda ayudar mejor al sindicato sino porque lo tienta la vida de aventuras y la fama de los toreros de moda durante los años treinta.⁴⁶⁹ Será en esta oportunidad el mismo Buenaventura Durruti quien aparezca como el buen mentor que viene a contribuir al crecimiento personal del muchacho, habilitándolo para seguir su vocación y proponiendo un modo indirecto de pertenecer al ideario ácrata.⁴⁷⁰ La

⁴⁶⁸ “Sea como fuere, el caso es que allí estaba yo, a mis once años, como un potro desbocado, totalmente desesperado por la inactividad y la situación. Entonces, para rematar mi desconsuelo, me enteré de algo horrible: la viuda de Ticomán había muerto. Siguiendo nuestra pista, o tal vez a consecuencia de un chivatazo, la policía había tomado la granja en la que estuvimos y se había llevado a la viuda de la gran caja negra. La mujer murió en las dependencias policiales, unos días después, en circunstancias oficialmente no aclaradas: previsiblemente de las palizas. Recordé aquella última noche en la granja: su olor a carne maternal y blanda, la aspereza de la tela del camión. Yo no quería llorar porque ya era mayor; no quería llorar porque yo era un *Errante*, un pistolero revolucionario de la banda de Durruti, aunque todavía no llevara pistola. Pero me ardía tanto el pecho y tenía tan apretada la garganta que tuve que hacer algo. Y así, para no soltar la lágrima, construí una bomba” (112-113).

⁴⁶⁹ “Yo quedé deslumbrado: había descubierto una manera de vivir que era legal y que podía ser tan intensa como atracar bancos, con la ventaja de que la única vida humana que ponías en riesgo era la tuya propia, cosa que resultaba para mí fundamental, perseguido como estaba por la mirada vidriosa de mi muerto” (217).

⁴⁷⁰ “Caminábamos el uno junto al otro por las calles, Durruti hablándome de sus problemas económicos y de sus dificultades para encontrar trabajo ahora que había vuelto. «Así es que quieres ser torero», dijo al fin. «Sí», contesté. «Me parece muy bien. Un hombre tiene que hacer lo que de verdad le gusta.

violencia del anarquismo durante la República se mantiene, mediante las anécdotas del toreo, al margen de la vida del protagonista. Luego, con el estallido de la Guerra Civil, Félix adquiere heroicidad al ayudar en enero de 1937 a la liberación de los presos franquistas en una cárcel de Bilbao, amenazados por una brutal muchedumbre de la UGT, episodio histórico que la novela ficcionaliza.⁴⁷¹ De esta manera, los actos personales que el octogenario rememora aparecen claramente separados de la violencia de las acciones directas que se encuadraban en la manera de entender la lucha contra el sistema y contra los fascistas de un sector del anarquismo histórico. Por último, las dos historias de amor (el apasionado en Barcelona con la actriz ficticia Amalia Gayo y el sosegado en Madrid con su mujer Margarita durante treinta años) cierran el periodo vital de Félix con nuevas enseñanzas que se ubican, una vez más, en una dimensión personal que encuadra y despolitiza el pasado histórico. La apelación a móviles personales pero de alcance universal puede leerse como un modo de contribuir a una versión aceptable del pasado y plausible de generar identificaciones en el tiempo presente, que caracteriza por otro lado a buena parte de la narrativa y del cine sobre la Guerra Civil y el franquismo, según viéramos en el Capítulo 2.⁴⁷² En este punto, la recuperación de los aspectos morales, intelectuales y éticos del anarquismo de los años veinte y treinta contribuye al mismo fin, además de leerse como un modo de recuperar la historia de un movimiento que no había hasta entonces recibido otras formas de conmemoración públicas.

En contraposición con un presente de desencanto político y de falta de utopías, los valores del anarquismo aparecen como un espacio apto para *salvarse* del vacío del presente, casi como un modelo de conducta cuya recuperación en los años noventa tiene un fin claro de crítica social. En este punto, es importante tener en cuenta que uno de los intereses (no explícitos pero evidentes) de Rosa Montero al publicar en

A mí me gusta mi trabajo. Soy un buen mecánico, un buen metalúrgico.». Anduvimos un rato sin hablar. «El anarquismo no es una religión», dijo Durruti. «Ni es tampoco una obligación que otro puede imponerte, como quien se mete en el Ejército. No. El anarquismo está dentro de uno, es una necesidad del corazón y de la cabeza. Y hay muchas maneras de trabajar para la causa»” (220).

⁴⁷¹ Ana Luengo refiere que en enero de 1937, en respuesta a los bombardeos de la Legión Cóndor, se dieron disturbios en Bilbao. Una multitud apoyada por un batallón de milicias de la UGT mató entonces a 208 presos políticos en tres cárceles diferentes (2004: 169).

⁴⁷² Ver en el Capítulo 2 el apartado 2.2.1.2. “Segunda fase literaria: desde los noventa en adelante. Generación de los nietos de la Guerra Civil. La memoria como patrimonio”. Específicamente las consideraciones de Claudia Jünke (2006).

1997 *La hija del caníbal* fue dar cuenta de su desengaño respecto del comportamiento del Gobierno del PSOE que en 1996 perdiera las elecciones luego de una serie de escándalos de corrupción ideológica y material y de que se destapara la participación de las GAL en la lucha contra ETA.⁴⁷³ Desde sus primeras intervenciones, Félix insistirá sobre los elementos ejemplares del ideario ácrata (“los anarquistas auténticos eran unos tipos austeros, puritanos, casi calvinistas” [68], “algunos de los líderes anarquistas eran más leídos y más refinados que muchos de los grandes burgueses” [110], “en los círculos libertarios la mujer siempre ocupó un lugar preeminente” [309]) y desmentirá las leyendas negativas que sobre el líder Buenaventura Durruti se hubieran gestado (como por ejemplo, que bajo su mando se incendió la catedral de Lérida),⁴⁷⁴ recubriendo su figura, a diferencia de las descripciones menos positivas que recibe en la novela el otro líder, Francisco Ascaso,⁴⁷⁵ de una reputación de bondad y pureza que ideológicamente permite distanciarlo (y disculparlo) de los hechos sangrientos en los que estuvo involucrado,⁴⁷⁶ los cuales aparecen justificados mediante la descripción del pasado como una época de “tiempos violentos” (71).⁴⁷⁷ Con todo, los anarquistas aparecen, en todo el relato de Félix, no sólo como los

⁴⁷³ La novela de Montero apunta hacia una crítica de la corrupción ideológica y material en ciertos miembros del Partido Socialista Obrero Español durante fines de la década del ochenta y principios de los años noventa, traducida en la implicación del PSOE con el grupo terrorista GAL, en el uso ilegal de fondos reservados y en la guerra sucia emprendida contra la ETA (Cf. Escudero Rodríguez 2005 y Torcal Lorient 2009) (Ver nota 437). Escudero Rodríguez propone pensar la figura de Félix Roble como una invitación para que los dirigentes del PSOE asuman sus responsabilidades y sus errores en la lucha contra ETA, puesto que el anarquista octogenario se dedica a pasar revista a sus errores políticos del pasado, buscando una superación marcada por el reconocimiento de las propias responsabilidades (2005: 162).

⁴⁷⁴ Cuestión espinosa que la historiografía tampoco pudo resolver (Luengo 2006: 159-160). Al respecto, Félix aclara: “Mentira: su columna pasó por allí un mes antes del incendio, y cuando los pirómanos, que fueron unos anarquistas rezagados, se juntaron en el frente con las tropas de Durruti, éste les hizo castigar” (73).

⁴⁷⁵ “Ascaso era distinto. Ya te digo, sé que soy injusto con su memoria: pero todos somos subjetivos, no hay más realidad que la que completamos, traducimos, alteramos con nuestra mirada. Tantas realidades como ojos. Y mis ojos me dicen que Ascaso era frío, desdeñoso, altivo. Siempre con su sonrisilla sardónica en los labios. Donde Durruti tenía sentimientos, Ascaso tenía ideología. Él era el intelectual del grupo, el famoso estratega. Un hombre fino e inteligente, desde luego. Pero a mí me daba miedo” (73-74).

⁴⁷⁶ “Siempre intentó ser justo; era un hombre vehemente y emotivo, pero tenía un prodigioso sentido de la medida a pesar de lo desmesurado de su época: de la guerra, de la revolución, del caos. Fue un héroe sangriento porque le tocó vivir los años de la sangre, pero nunca perdió del todo la inocencia” (73).

⁴⁷⁷ “Eran tipos violentos, desde luego. Pero ya te digo que también los tiempos eran violentos. Tiempos desesperados, increíblemente injustos, en los que la gente moría de hambre y de miseria. Tiempos de oligarcas y de víctimas” (71).

olvidados por la historia sino además como seres repudiados y castigados en una medida mucho más cruel que otros sectores de la izquierda. En la insistencia que el relato pone sobre esta característica de la historia, encontramos que el anarquismo pretende ser descrito como una de las formas en que históricamente se ha conjugado la abyección. Así, por ejemplo, Félix va repitiendo: “los anarquistas continuaron siendo la bestia a perseguir durante la República, hasta el punto de que en 1932 Durruti y Ascaso fueron deportados durante varios meses al África Oriental” (227), “nos escatimaban las armas a los anarquistas, no teníamos municiones, los oxidados *naranjeros* nos estallaban en la cara” (249), “a los anarquistas les imponían el doble de años en la cárcel y el doble de condenas a muerte, se los torturaba” (257), “[los periódicos decían] que había habido un tiroteo entre miembros de la policía y veinte *delincuentes*, como siempre nos llamaba el Régimen” (321). La reemergencia de la abyección histórica (según se desprende de la novela) en un nuevo contexto urbano y posmoderno donde reina un imaginario político muy distinto de aquél de las décadas del treinta y del cuarenta, tiene como fin la realización de una crítica social orientada hacia el tipo de violencia de la sociedad civil despolitizada y postmilitar del presente. De acuerdo con el análisis que de la novela hace Antonio Gómez López-Quiñones, en el presente de *La hija del caníbal* “el capitalismo ha convertido todas y cada una de las clases de violencia en productos de un mercado que gestiona sus equilibrios, sus precios, sus flujos y reflujos, sus manifestaciones y diversas intensidades” (2006: 114). Un personaje del presente que contrasta significativamente con el paradigma de honradez que movía a los *violentos* anarquistas del pasado es Manuel Blanco, quien se presenta en la novela como *killer*, es decir, como persona encargada de reconvertir empresas y despedir empleados. Su representación esperpéntica (en la línea de muchos de los personajes de la narrativa de Rosa Montero, como lo ha demostrado el análisis de Haydée Ahumada Peña [2010]) de hombre diminuto y tragicómico⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ “Con la primera ojeada comprendí que Manuel Blanco no era exactamente un mafioso, sino como mucho algo parecido. Era un tipo menudo e insignificante, seguramente menor de treinta años, con el pelo engominado y cara de conejo. Vestía una ropa de buena calidad pero que le sentaba fatal, un traje de consejero-delegado que parecía heredado de alguien más corpulento, porque las mangas le llegaban a mitad de la mano y los pantalones se le desplomaban sobre los impecables mocasines de *pijo*. Daba la sensación de estar disfrazado, de ser un pobre hombre que ha alquilado un traje fino para acudir al funeral de un pariente rico. Nos dedicó una imitación de sonrisa mundana y dejó resbalar su mirada por

contrasta significativamente con la hagiografía del magnífico Durruti que lleva a cabo Félix en su relato. Su discurso, además, constituye una muestra de la gestión de la violencia en la sociedad capitalista posmoderna:

La división fundamental, aunque luego haya subclases, es entre organizaciones Diurnas y Nocturnas. Las Nocturnas son las más llamativas. Son lo que la gente común conoce como mafias. Se ocupan en general del sector del Ocio y Servicios: drogas al por menor, prostitución, juego, trata de blancas, redes ilegales de pornografía y pederastia, en fin, esas cosas. Hay suministradores fijos, departamentos específicos, líneas de comercio internacional. Está todo muy bien organizado (...). Luego están las organizaciones Diurnas, que son, en conjunto, las más poderosas. En el sector Diurno entran todos los grupos políticos: terroristas, guerrillas urbanas, movimientos de liberación, el IRA, la ETA, la Internacional Neonazi. Y las cloacas administrativas: el terrorismo de Estado, la parte más secreta de los servicios secretos... Luego están los magos financieros capaces de hacer cualquier pirueta con el dinero: limpiarlo o borrarlo. Y más arriba aún, las mafias gubernamentales de economía negra: sobornos, corrupciones a gran escala, desviación de fondos públicos. Por último, y arriba del todo en la cadena del mando, hay que citar a los traficantes de armas, que son los grandes jefes del sector Diurno (282-283).

La misma denominación de *Orgullo Obrero*, que sirve de tapadera a la organización ministerial de corrupción y blanqueamiento de dinero de la que participa el marido de Lucía, contrasta con el significado del mismo sintagma en el contexto de las historias que transmite el anciano Félix. Por otro lado, el relato de Félix abunda en reflexiones de carácter ético y filosófico en las que se pondera el concepto de *civilización* como un resultado del avance moral, e inevitable (aunque exista el mal), de los seres humanos.⁴⁷⁹ Javier Escudero Rodríguez subraya, al respecto, que “la novela sustenta (...) la necesidad de fundar una ética de carácter universal, basada en los valores asumidos como naturales —la verdad, la razón, la dignidad— y los grandes conceptos ilustrados —la libertad, la justicia, la emancipación” (2005: 163). Insistimos que este

las mejillas. Se ve que quería contemplarnos con altivo donaire y desde arriba, pero para ello, como era muy bajito, tenía que tronchar el cogote y echar la cabeza hacia atrás de un modo exagerado” (276).

⁴⁷⁹ “[...] si hacemos un esfuerzo por ver el trayecto de la Humanidad en su conjunto, es fácil apreciar la constante tensión entre lo vital y lo mortífero, entre la voluntad de entender y la de depredar. La historia se ha ido construyendo sobre ese combate, y se diría que, pese a todo, van ganando la razón y el entendimiento. Hoy, por ejemplo, la esclavitud es un concepto abominable en todo el mundo, aunque sigan existiendo esclavos clandestinos y se hayan creado otros tipos de esclavitud. Pero el concepto en sí ha sido fulminado en la conciencia social. Parece poca cosa, pero es un avance, porque ese acuerdo común, esa palabra pública libremente aceptada por las partes, es la base de la civilización. Ya te he dicho antes que la palabra lo es todo para nosotros” (406).

tipo de discurso opera en un doble sentido: como ejemplo moral para el presente y como modo de intervenir en el debate de la memoria colectiva mediante un modelo de pensamiento *universal* e *ilustrado* que pueda ser aceptado por la mayoría sin que despierte fisuras ideológicas.

Las diferencias en el orden discursivo-narrativo de las intervenciones de ambos narradores (Félix y Lucía) dan cuenta, a su manera, de la distancia irreparable entre los paradigmas sociales y culturales del pasado y del presente. La narración confiada de Félix, dispuesta como un *Bildungsroman* que cuenta el proceso de integración y socialización de un sujeto, de su autoconsciencia adquirida y de las decisiones personales que convergen en un destino forjado por sí mismo (Gómez López-Quiñones 2006: 120), se opone al discurso autorreflexivo de Lucía, el cual se sabe construcción (como queda dicho, Lucía se configura como un sujeto del discurso que está lejos de toda posibilidad de confianza narrativa), que se escinde en una primera persona y una tercera persona, ironizando continuamente sobre la posibilidad de que el lenguaje aborde la identidad del ser. Según Antonio Gómez López-Quiñones, la escritura de Lucía está en crisis, mientras que la oralidad de Félix (recuperada por la pluma supuestamente fiel de la narradora) se sustenta sobre la sinceridad, la inmediatez, la verosimilitud y la autenticidad (2006: 124). Además, Lucía *aprende* a partir de los relatos y de las reflexiones morales y éticas de su vecino e incorpora una enseñanza fundamental que será pivote de cambios en su vida: no solamente el hecho de comprender la visión del mundo de un anciano le sirve, como indicara Ana Luengo, para adquirir un nuevo tipo de dignidad que le permite afrontar su presente, tomar las riendas de su vida y reconciliarse con su padre (también un producto del franquismo más casposo) (2004: 176-177), sino que el *Bildungsroman* del anarquista, su novela histórica narrada en primera persona, interviene en la novela policial negra de la protagonista para modificar uno de los aspectos esenciales de la tradición de ese género: la pasividad de la mujer. Es precisamente luego de oír la culminación de la trayectoria vital de Félix, de haber procesado —en palabras de Paul Ricoeur (2004), como *allegada* que tiene a su cargo la labor de la escucha y de la construcción social de la memoria— los traumas de su vecino y su manera de superarlos, y de que el anciano

le confiesa que es la primera vez que cuenta su pasado,⁴⁸⁰ que Lucía encuentra modos muy *femeninos* de tomar las riendas de la situación y de enfrentarse, a su manera, con la violencia sórdida que rodea el secuestro fingido de Ramón y las amenazas que por sus investigaciones ella recibe. Lo curioso de este tipo de *agenciamiento* es que la memoria colectiva que Félix viene a reponer y de la que Lucía es primera depositaria trabaja no para que la mujer asuma dentro del argumento de la novela una postura específica en relación con el déficit de memoria de la España de los años noventa, sino para resolver con energías nuevas un asunto que en definitiva termina siendo de índole personal. En el capítulo veintiséis, por ejemplo, Lucía se libera de un inminente secuestro, en manos del comisario García (aliado de *Orgullo Obrero* que finge investigar el secuestro), porque en un arranque de ingenio muy original pellizca a un niño pequeño y logra así que “una manada de madres salvajes” corra hacia ellos “en feroz estampida” (341). En el capítulo siguiente, Lucía tendrá su segunda entrevista con la jueza a cargo de la investigación, que sucede en un ambiente singularmente *femenino* (la jueza trabaja con su niña recién nacida e incluso su gata ha dado a luz en el despacho), aceptando colaborar activamente en el desbande de la mafia ministerial. En todo caso, será el gesto de escritura (en el espacio metaficticio de la narración) que Lucía emprende luego de vivir sus aventuras junto a Félix y Adrián el que finalmente restaure en el espacio de la palabra pública la memoria silenciada de los abyectos anarquistas. Entendida, en este sentido, como una novela sobre la memoria (que se hibrida con el policial y el *Bildungsroman*) es significativo además el hecho de que la paridad articulada por Lucía y Félix supone una novedad para la nueva novela histórica en general así como para la novela policial negra: se trata de dos sujetos que, por razones diferentes pero vinculadas con los privilegios culturales de la voz masculina y la historiografía escrita, han quedado fuera del registro de lo *audible*. Retomaremos esta característica más adelante.

⁴⁸⁰ “Te voy a decir algo que te va a sorprender: esta es la primera vez que le he contado a alguien toda mi vida. La primera vez que no me oculto y que no finjo. Margarita nunca supo de mi existencia anterior; de mis actividades libertarias, de la clandestinidad y de los atracos (...). Estábamos en pleno franquismo y las dictaduras son así: llenan la vida de secretos. Mi caso no era el único; millares de familias borraron tan diligentemente su pasado que, a la llegada de la democracia, hubo muchos hijos adultos que descubrieron, estupefactos, que su padre había pasado cuatro años en la cárcel tras la guerra, por ejemplo, o que el abuelo había muerto fusilado y no en la cama” (327).

En el marco de la tradición policial negra, *La hija del caníbal* articula el problema moral de la actitud del individuo frente a la sociedad; pero lo hace desde un lugar de enunciación singular, por estar inmerso en la perspectiva de género. El detective de la serie negra, desde los inicios del género en la década del treinta en Estados Unidos, es un ser absolutamente marginal, de ambigua moral, que siente un profundo rechazo hacia la sociedad y sus instituciones, basadas en el dominio del más fuerte sobre el más débil, y que por eso adopta una actitud cínica e irónica, configurándose así como *antihéroe* (Colmeiro 1994: 61), siempre vulnerable tanto física como moralmente, y no pudiendo nunca restaurar el orden, como lo hacía el detective clásico. Por el contrario, la fórmula de la novela policial negra rehúye el final feliz y su visión es, en palabras de José Colmeiro, “pesimista y desesperanzadora” (1994: 63). La novela de Rosa Montero se inscribe con facilidad en estas generalidades, como lo demuestra, por ejemplo, la preponderancia del componente ético que dedica a la crítica del orden social capitalista el espacio central del discurso narrativo. La ironía de la narradora se reserva a sus apreciaciones sobre lo que conoce, como sus juicios de valor ante la degradación e ineficacia del sistema policial (“Fue un despliegue de seguridad digno de Hollywood; pero, a diferencia de las películas, aquí los agentes del orden despedían tal peste a policías que resultaba imposible ignorar su presencia” [188]), las observaciones desdeñosas sobre el funcionamiento de la ciudad consumista (“los grandes almacenes parecían Sarajevo en el momento más crudo de la guerra” [88])⁴⁸¹ y las reflexiones sinceras acerca del carácter de *objeto sexual* de la mujer y de su desventajosa situación cultural a los cuarenta y un años (“yo me teñía las canas de la cabeza, y me daba cremas reafirmantes en el pecho, y tenía celulitis en las nalgas, y por las noches, encerrada a cal y canto en el cuarto de baño, me quitaba los malditos dientes para lavarlos” [98]). Sin embargo, ante realidades más complejas, desconocidas para un sujeto dedicado, como ella, al mundo doméstico y a la literatura infantil, la actitud es de desconcierto y de profunda decepción. Descubrir, por ejemplo, que el Ministerio en el que su marido es empleado tiene conexiones con la mafia y las

⁴⁸¹ “Ahora eran la realidad tecnológica y el mercado implacable quienes establecían el orden y el cotarro” (279).

redes internacionales del tráfico de armas,⁴⁸² que la mafia resulta un componente inherente en la estructuración de ciertos organismos públicos, cuya institución principal es el soborno,⁴⁸³ por medio de la cual quienes asumen lugares de responsabilidad pública deben pactar con ella para continuar en sus cargos,⁴⁸⁴ dejan a la protagonista en un estado de profundo desencanto, que no la conduce hacia una actitud cínica ni hace comprometer su posición moral ante el mundo. Por el contrario, Lucía emprende una tarea reflexiva que apunta a recuperar los atributos verdaderamente humanos de los individuos en un mundo de injusticias y de luchas de poder. En este punto, la presencia y la escucha de Félix es, como queda dicho, fundamental, porque son sus relatos y reflexiones los que alimentan el autoconocimiento de la protagonista y alientan su posicionamiento moral (la decisión final de separarse de su marido y de colaborar con la investigación que va en su contra) y el de la novela. El capítulo encargado de representar al nefasto personaje apodado “Vendedor de Calabazas” (una figura ficticia representante del crimen organizado, con conexiones políticas y mafiosas, miembro de una familia de prestigio asociada con los *vencedores* en España, aún desde épocas anteriores a la Guerra civil) da lugar a un nuevo mensaje ilustrado de Félix, para quien, al contrario de la posición ideológica de su interlocutor, quienes históricamente se han definido como los perdedores son aquellos que determinan “la medida del hombre” (365). El octogenario anarquista agrega, en su estilo sentencioso (que da cuenta de la autoridad moral de su voz narrativa):

Aunque inútiles desde un punto de vista prácticos, sus muertes corroboran que los humanos somos *también* así. Que, aun en el peor de los casos, siempre hay algo en nosotros capaz de lo mejor. (...) Si en las personas no existiera también ese impulso automático hacia la dignidad, el mundo sería un lugar inhabitable y los humanos pareceríamos animales feroces (365).

⁴⁸² “Por último, y arriba del todo en la cadena del mando, hay que citar a los traficantes de armas, que son los grandes jefes del sector Diurno y que también son respetados por el sector Nocturno. Esos tipos son los reyes del mundo, prohombres de la patria que presiden fundaciones internacionales de caridad y terminan convertidos en estatuas” (283).

⁴⁸³ “Verá, no es más que una hipótesis operativa, pero pongamos que la nombran a usted ministra de alguno de los ministerios que están implicados en la mafia. (...) [...] llega usted a su nuevo despacho impregnada de gloria y vanidad. Y ahí, a pie de despacho, la espera un hombrecito con una cartera negra. (...) Y de ahí empiezan a salir sapos y culebras: qué delincuentes estamos pagando, quién está robando para nosotros, cómo se reparte el dinero de la corrupción desde el ministro para abajo. Y cuántos muertos llevamos con todo esto, porque también hay asesinatos en la cartera”. (353).

⁴⁸⁴ “Pero a estas alturas ya no cabe duda de que hay una trama negra organizada para robar dinero del Estado, grandes cantidades de dinero, a través de distintos ministerios” (149).

Las enseñanzas del anciano, como figura portadora de una sabiduría anterior al presente que se reiterará en otras novelas de Montero (como en el personaje Airelai de *Bella y oscura* [1993], Urbano en *El corazón del tártaro* [2001], Cerebro de *Instrucciones para salvar el mundo* [2008], Nyneve en *Historia del rey transparente* [2005] y Yiannis en *Lágrimas en la lluvia* [2011]), se traducen principalmente en el capítulo final de la novela, narrado por Lucía, cuyas reflexiones aspiran a recuperar la autonomía e integridad del yo, aceptando empero la precariedad de su construcción y de su coherencia, en una singular articulación de aspectos ilustrados y posmodernos. En este capítulo final, Lucía expone la serie de decisiones autónomas y libres que dan cuenta del final de su proceso de desarrollo *femenino*, quedando bien en claro que las peripecias del policial negro han contribuido a un tipo de *Bildungsroman* que no persigue la aceptación o la integración social sino que supone un proceso de autoconscienciación cuyo resultado es la liberación de todas la ataduras sociales y morales:

Yo he necesitado cumplir cuarenta y un años, y que secuestraran a mi marido, y que luego no lo hubieran secuestrado, y que un muchacho al que doblo la edad dijera que me amaba, y que Félix, sobre todo Félix, me contara su vida, para poder liberar a los padres imaginarios que guardaba como rehenes en mi interior, esos padres unidimensionales y esquemáticos contra los que estrellaba una y otra vez mi propia imagen (...). Ahora que les he dejado ser lo que ellos quieran, creo que estoy empezando a ser yo misma. La identidad es una cosa confusa y extraordinaria (...) [...] todo lo que acabo de contar lo he vivido realmente, incluso, o sobre todo, mis mentiras. Me parece, en fin, que empiezo a reconocirme en el espejo de mi propio nombre. Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble, creo que yo soy yo (425-426).

El final armonioso de la novela, en el que Lucía se encuentra a sí misma y además los responsables de la mafia estatal son debidamente castigados,⁴⁸⁵ es subsidiario de la recuperación de la idea que sostiene la posibilidad de la restauración

⁴⁸⁵ “Con la ayuda de los papeles que nos dio el inspector García, la intrépida juez Martina ha metido en la cárcel a dos ministros, dos ex ministros y media docena de altos cargos, además del matón pelirrojo, que fue sacado del armario de mi casa por la Policía Judicial y trasladado directamente a la prisión de Carabanchel, de donde por lo visto se había escapado hace un par de años. El inspector García y Ramón están en paradero desconocido, y del Vendedor de Calabazas nadie ha dicho ni una sola palabra, por supuesto, porque el ingente esfuerzo de la juez Martina no ha hecho más que despejar la punta del iceberg” (426-427).

del orden, fantasía que operaba exitosamente en la novela policial clásica de enigma y en la novela decimonónica, pero que ahora se articula en un discurso *femenino* que rivaliza con las premisas de la violencia y del cinismo como únicos modos de respuesta que caracterizan el código de la serie negra, según es elaborado en España durante las décadas del ochenta y del noventa. En palabras de José Colmeiro:

La empresa regeneradora del protagonista conlleva un fuerte impulso de (auto)-destrucción y de negatividad, sintomático de la desmoralización del héroe, de su nihilismo desesperanzado y de su escepticismo ante la posibilidad de regeneración de la sociedad. El espíritu de justicia deja paso al espíritu de venganza y al cinismo (Colmeiro 1994: 218).

La solución no vengativa y no cínica ante la violencia arquetípica de la urbe capitalista se conecta con la revisión, en *La hija del caníbal*, de una de las características estructurales del género policial negro: la profunda conexión de este código con el mundo patriarcal. José Colmeiro observa que la vertiente negra en España muestra un punto de vista patriarcal orientado a exhibir y reafirmar las virtudes típicamente *masculinas* por excelencia, en el que la mujer es siempre un *otro* amenazante (1994: 211). De hecho, ella nunca es protagonista, sino que su papel se reduce al de la arquetípica *femme fatale* o a su opuesto, la “Eva maltratada” (1994: 211). Desde un punto de vista similarmente crítico, pero en el marco de los estudios feministas sobre cine, Kaja Silverman propone interpretar el cine negro y el cine tradicional de Hollywood como una máquina hecha para extraer sólo un grito de la voz femenina (1998: 86). Situándose en la perspectiva los análisis psicoanalíticos feministas del lenguaje cinematográfico, Silverman revisa la fantasía cultural, compartida por el psicoanálisis y el cine clásico, de la voz maternal como un envoltorio sonoro (“the fantasy of the maternal-voice-as-a-sonorous-envelope” [1998: 73]) que mantiene atrapado al sujeto durante el estadio preconsciente y anterior a la constitución del yo racional (asociado a la palabra del padre), y que da lugar en el lenguaje fílmico a distintas soluciones, en función de la necesidad del sujeto masculino que enuncia (entendiendo al cine hollywoodense como una maquinaria del patriarcado) de mantener bajo control su potencial peligro. La investigadora estadounidense señala la relación de continuidad entre la voz en *off* masculina del cine

y la voz maternal, pero subrayando que la primera funciona para revertir aquella situación imaginaria en la que el niño estuvo atrapado en la red sonora materna (1998: 76-77). Por el contrario, la voz femenina es confinada al interior de la narrativa, ocupando un punto inexpresable, irrepresentable, en el interior de la representación:

What is demanded from woman —what the cinematic apparatus and a formidable branch of the theoretical apparatus will extract from her by whatever means are required— is involuntary sound, sound that escapes her own understanding, testifying only to the artistry of a superior voice. The female voice must be sequestered (if necessary through a *mise-en-abîme* of framing devices) within the heart of the diegesis, so far from the site of enunciation as to be beyond articulation or meaning [...]. (Silverman 1998: 77-78).

Lejos de la incapacidad lingüística del grito o del confinamiento a la pura interioridad, y también diferenciándose de la polaridad señalada por José Colmeiro, el resultado del proceso de aprendizaje y de la pesquisa policial desarrollados por Lucía en *La hija del caníbal* es un discurso cuidadosamente organizado y controlado (hasta el punto en que se permite escamotear la verdad, como queda visto) en el que se recoge con minucioso detalle la serie de acontecimientos que favorecieron la autoconscienciación de la protagonista. En este proceso es fundamental la relación erótica y consciente que Lucía entabla con su vecino y ayudante veinte años más joven, Adrián. Gracias a ese vínculo (indispensable componente erótico en el código negro), Lucía autoevalúa su competencia sexual y reconoce el control sobre su cuerpo y su sexualidad, que se produce como respuesta al temor a verse arrollada por la atracción hacia el muchacho:

[...] yo me encontraba en ese territorio fronterizo de la locura, a medias devorada por mi yo amoroso, tan fuera ya de mí, en efecto, que, pese a ser tímida, y emocionalmente cobarde, y a sentir un paralizador espanto ante el rechazo, y a estar convencida de que veinte años de diferencia era una distancia insalvable entre nosotros, empezaba a experimentar la desasosegante certidumbre de que acabaría metiéndome en la cama con él, o por lo menos intentándolo (263).

Lucía, protagonista femenino de una novela negra, encuentra espacio subjetivo para distanciarse de la realidad de su marido secuestrado y vincularse mediante el deseo

sexual con otro hombre, en una serie de acciones y de giros subjetivos que concuerdan irónicamente con el arquetipo de la *femme fatale*. Pero *La hija del caníbal* propone para esta figura un desarrollo positivo que escapa al castigo que la narrativa tradicional reserva para ella.⁴⁸⁶ Teniendo en cuenta los niveles narrativos a cargo de Lucía, estamos frente a un *collage* de *Bildungsroman femenino* y novela policial negra, en el que el primero de los códigos contamina y tergiversa, gracias a su planteamiento de género, los presupuestos culturales del segundo. El aprendizaje, a su vez, ocurre en una instancia también fundamental gracias a la colaboración de Félix, un personaje, como señalamos, absolutamente marginal, que porta un mensaje histórico y ejemplar, a través del *racconto* de su pasado en el ideario anarquista, recuperado en esta novela, en contraposición con las versiones más repetidas y con el consabido olvido histórico, como una utopía perseguida por “la avanzadilla [intelectual] de la época” (73). Del mismo modo que los *antihéroes* de la novela policial negra, los tres protagonistas de *La hija del caníbal* responden de distintas formas a la exigencia de marginalidad. La narración subraya este aspecto, poniendo especial énfasis en el carácter parcialmente abyecto de los tres, puesto que ninguno de ellos suscribe al modelo de masculinidad socialmente útil que predomina en la narrativa de este género, así como también, como veremos, en la novela memorialística contemporánea:

[...] qué estrambóticos éramos todos, qué trío tan absurdo. Félix, que ya estaba fuera de la vida por ser viejo, pero que no se resignaba a su vejez y andaba jugando al pistolero; Adrián, que estaba fuera de la vida por ser joven, un chico sin oficio y sin beneficio, sin pasado y sin un futuro previsible; y yo, Lucía Romero, la peor de todos, justo en la edad del ser y del estar, pero ni estando en ningún lado ni sabiendo quién era, pura contradicción y desconcierto, un cuarentona mareada de miedo (234).

Una vez más nos encontramos con otra torsión, ligada también a la problematización que esta novela hace de los procesos de construcción social de la normalidad. En la novela memorialística que describimos en el Capítulo 2, el proceso de aprendizaje y de asunción de la memoria, una actividad socialmente significativa puesto que restaura un vacío colectivo en la sociedad española, está generalmente a cargo de personajes-narradores masculinos pertenecientes a la misma generación que

⁴⁸⁶ Para un estudio sobre el tratamiento cinematográfico de la *femme fatale*, ver Zizek (2006).

sus autores, como el Javier Cercas de *Soldados de Salamina* (de Javier Cercas) o el Juan Urbano de *Mala gente que camina* (de Benjamín Prado) que ilustran en su relato en primera persona el recorrido que va desde el *cinismo* hacia el *civismo* para hacerse cargo del mandato moral de preservar la memoria colectiva entre sus pares generacionales. Las características de Lucía, por el contrario, la alejan de lleno de este tipo de héroe; su marginalidad, primariamente dada por su condición femenina, descansa también en otros dos aspectos, igualmente subalternos: el hecho de ser escritora de literatura infantil y el de estar incapacitada para procrear, condición que podría haberla investido de algún tipo de utilidad social, como queda graciosamente expresado en el personaje de la jueza que lleva una niña recién nacida a su despacho.⁴⁸⁷ La ausencia total de representatividad de un personaje de este tipo queda también confirmada por el uso exclusivamente personal que la protagonista hará de las enseñanzas y de los saberes sobre el pasado reciente incorporados a través de las extensas intervenciones biográficas y filosóficas del octogenario anarquista. Si bien, como queda dicho, la novela apunta a recuperar la dimensión de verdad a través de la reelaboración ficticia de circunstancias históricas, en el plano diegético en ningún momento, ni siquiera en el cierre de la historia, la narradora da cuenta del cambio cívico que pudo haberse generado en ella a partir del aprendizaje de la historia contada de primera mano. Es como si este personaje femenino viniera a decir, como miembro de una generación de españoles igualmente desconocedores de los detalles del pasado reciente, que, en todo caso, lo único que su relato escrito puede representar es su única e intransferible singularidad. El uso del molde policial negro apunta, justamente, a esta premisa. El distanciamiento irónico, la conciencia metafictional y los distintos grados de torsión al género participan de la aproximación española a este, con características similares en la mayoría de sus cultores.

No obstante, queda un resto narrativo y semántico que no se ajusta al juego literario ni se articula con la fusión de géneros discursivos que hemos intentado describir. Nos referimos al plus que porta el deseo de reconocimiento presente en las

⁴⁸⁷ “[...] la juez no sólo había dado a luz en el entretanto, sino que se había traído al despacho a su retoño y ahora lo tenía instalado junto a la mesa en un moisés, na pizca de carne sonrosada dentro de un alud de perifollos y puntillas. También la gata había parido: estaba repantingada en un rincón sobre el cojín amarillo-gallina, lamiendo a media docena de gatitos con aire de tigresa satisfecha” (348).

voces de Lucía y de Félix, que no puede ajustarse sin más a las convenciones discursivas que definen a los sujetos posibles. En este punto, resulta necesario abordar la articulación entre el reconocimiento o las posibilidades de inteligibilidad del sujeto y el marco normativo o código en el que se estas instancias se inscriben. En este sentido, Judith Butler recuerda que no existe ningún *yo* que no esté involucrado en el conjunto de normas morales condicionantes que son de carácter social y que por lo tanto exceden el significado puramente personal (2009: 18). De acuerdo con las proposiciones del Foucault que escribía a principios de la década del ochenta,⁴⁸⁸ Butler insiste en que el sujeto *se forma* en relación con un conjunto de códigos, normas o prescripciones de manera tal que queda revelado que la “autoconstitución es un tipo de *poiesis*” (2009: 30) —perspectiva que se aleja de la consideración del sujeto, en la obra anterior de Foucault, como un *efecto* del discurso— y que el trabajo de autorrealización del *yo* sucede en el contexto de un marco de normas anteriores a él y que “fijan los límites a lo que se verá como una formación inteligible del sujeto dentro de un esquema histórico dado de las cosas” (2009: 31). Pero, aunque ese “régimen de verdad” (2009: 37) decide anticipadamente las formas del reconocimiento (discerniendo qué será reconocible y qué no), no las limita totalmente, y por esa razón el reconocimiento puede llegar a cuestionar y transformar las normas que lo gobiernan. Para Butler, la cuestión pone en juego, además, la propia condición de sujeto inteligible:

[...] en efecto, cuestionar las normas de reconocimiento que gobiernan lo que *yo* podría ser, preguntar qué excluyen, qué podrían verse obligadas a admitir, es, en relación con el régimen vigente, correr el riesgo de no ser reconocible como sujeto o, al menos, suscitar la oportunidad de preguntar quién es (o puede ser) uno, y si es o no reconocible (2009: 38).

Con el riesgo de fracasar como sujeto legítimo de enunciación de una novela policial, la voz de Lucía (y podría decirse algo similar acerca de Félix y del relato histórico que su oralidad instala) opera, no obstante, en una dirección de ruptura del horizonte de normatividad de ese código, poniendo en cuestión, además, el tipo de sujeto que gracias él se genera. Semejante transformación de un género literario tiene que ver, en

⁴⁸⁸ Nos referimos a *El uso de los placeres* (1993, cuya primera edición es de 1984) y al ensayo “¿Qué es la crítica?” (2006, que apareció por primera vez en forma de conferencia en 1978).

un plano político y discursivo, con una problemática de reconocimiento —en la que se involucran las alteridades del género sexual y del *perdedor* de la Guerra Civil— y de lucha por la inteligibilidad cultural.

7.3. Hacia una ética de la no violencia. Memoria colectiva y discurso *femenino* en Rosa Montero

7.3.1. La violencia del espacio público y del espacio privado

En el último capítulo de la novela, luego de que la trama policial ha sido resuelta, y de que Lucía haya logrado exitosamente separarse de su marido y reencontrarse de una manera saludable con su padre (actor venido a menos, apodado “El caníbal”, a raíz de una anécdota del pasado que pone el acento sobre la falta de ideas y el oportunismo de muchos jóvenes que se vieron involucrados en la Guerra Civil; razón por la cual el padre de Lucía contrasta axiológicamente con Félix), se produce una afirmación del espacio de la intimidad y de la privacidad, que se contrapone con la centralidad que a lo largo de las más de cuatrocientas páginas del relato ha tenido el espacio público en el que la protagonista y sus compañeros se han movido y contra cuya violencia, la violencia sórdida de la democracia posmoderna, habían construido una suerte de comunidad cívica (Gómez López-Quñones 2006: 120). La narradora, en soledad por primera vez, afirma: “recupero mi casa con la misma avidez con la que un país colonial se independiza del imperio. Ahora soy la princesa de mi sala, la reina de mi dormitorio y la emperatriz de mis horas” (413). El bienestar de Lucía involucra también una nueva valoración del mundo a través del prisma de la belleza (“Pero, como dice Félix, siempre existe la belleza” [429]) y de la aceptación positiva de la transitoriedad de la existencia humana, a partir de la cual la opción del hedonismo aparece como la más sabia (“Pasaré el resto de mi existencia como un soplo y moriré (...). «Disfruta de la vida mientras puedas». De acuerdo, lo intentaré. A pesar de la pérdida y de la traición (...) y del horror que acecha” [429]), de acuerdo con las enseñanzas adquiridas de su vecino. Estas opciones existenciales, nuevamente, se oponen al problema político y ético que la novela ha venido planteando. Semejante postura de cierre para un relato en el cual

se ha desarrollado con tanto detalle la lucha de un grupo de individuos contra los retos políticos de un orden público y político cínico y violento ha sido leída como una contradicción de la novela, “un auténtico colapso de sus planteamientos anteriores” y un “abandono de la ideología de la protesta” (Gómez López-Quiñones, 2006: 118 y 120, respectivamente). Sin embargo, podría aventurarse una explicación que de cuenta de este regreso triunfal al universo doméstico y privado en la que se tenga en cuenta el planteamiento de género que la novela lleva a cabo y, en relación con este, la descripción de la violencia que atraviesa la distinción entre lo público y lo privado, a partir de la cual también se ha configurado histórica y culturalmente la identidad femenina.

Uno de los aspectos sobre los cuales la narración de Lucía insiste es la posición de dependencia en la que como mujer, hija y esposa, se encuentra desde el comienzo del relato: “y hete aquí que yo me he quedado detenida en el estadio intermedio de hija y sólo hija, hija para siempre hasta el final” (23), declara en relación con el hecho de no haber sido madre (circunstancia que de todas formas la habría forzado a continuar con una vida entregada a lo doméstico). La desaparición súbita del marido, además, confronta a esta mujer con su realidad de no-posesión de una identidad independiente al vínculo con el hombre: “me quedé sin saber qué hacer con mi tiempo y con mi vida” (33). El componente minusvalorado de la configuración identitaria del sujeto femenino, tal como es planteada por esta novela, queda condensado en la escena que abre el relato con la imagen de la protagonista en el aeropuerto mirando la entrada al retrete masculino —de donde su marido no volverá a salir—, como un espacio tabú. Es esta escena simbólica de la añoranza de participar como el varón del espacio público la clave para entender uno de los recorridos argumentales de la novela y su aparentemente paradójica solución: “La desesperación y la inquietud creciente me dieron fuerzas para romper el tabú de los mingitorios masculinos (territorio prohibido, sacralizado, ajeno)” (14).

La operación de resignificación del espacio de lo privado puede interpretarse mejor teniendo en cuenta el análisis de Cristina Molina Petit visto en el Capítulo 4⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.1.5. “De Michelle Rosaldo a Cristina Molina Petit. La dinámica de los géneros y los espacios”.

acerca de la relación entre la división de los espacios de lo público y de lo privado y el funcionamiento del sistema de sexo-género. Como se ha visto, la filósofa española retoma la vía abierta por Michelle Rosaldo en 1979 en la que se articula la dicotomía de ambos espacios a través de un código valorativo, es decir, “de un contenido histórico, variable y cultural” (Molina Petit, 1994, p. 244). El par de opuestos público-privado no tiene un contenido fijo, sino que se refiere a roles socialmente más o menos valorados; según esta perspectiva, recordemos,

cada cultura recorta en el «continuum» de los espacios físicos, prácticos y simbólicos, una parcela para el hombre y la llama «pública» y otra para la mujer que denomina «privada», asignando a cada una de estas segmentaciones un contenido que depende de lo que en esa cultura es más o menos valorado respectivamente (1994: 245).

De esta manera, al espacio de lo público corresponden las actividades valoradas positivamente, y tenidas por relevantes,⁴⁹⁰ mientras que la esfera ocupada por las mujeres es la que está *privada* del reconocimiento de los otros, y es por lo tanto el espacio de lo irrelevante (1994: 249). Estas observaciones nos proporcionan un marco conceptual adecuado para entender la acción de regreso triunfal al espacio doméstico que lleva a cabo la protagonista de *La hija del caníbal* como operación de redefinición de esa esfera y de liberación del marco violento que ciñe al sujeto femenino a un ámbito cuyo valor es definido por otros y que existe también como sombra de otro espacio, reservado para el hombre. Retomando la definición de la mujer proporcionada por Levi Strauss (1969), podríamos afirmar que el tránsito de Lucía por la esfera pública, involucrándose en sus dominios políticos, así como su conocimiento de primera mano de aspectos poco documentados de la historia política reciente de su país, funcionan como entrenamiento en la autonomía: gracias a esas experiencias la protagonista aprende a responder a su propio deseo, y logra desvincularse de su posición de subalterna en la organización social, de la opresión que significa *ser* para los otros y gracias a que los otros poseen el don de definirla. Gayle Rubin, según

⁴⁹⁰ Se trata, en palabras de Hannah Arendt, del “espacio adecuado para la excelencia humana”, (citado por Molina Petit 1994: 249)

viéramos en el Capítulo 4,⁴⁹¹ se refirió a la sexualidad femenina con estas palabras, que podríamos hacer extensiva a la identidad de la mujer (incluyendo su sexualidad así como otras áreas de la experiencia): “Desde el punto de vista del sistema, la sexualidad femenina preferible sería una que responde al deseo de otros, antes que una que desea activamente y busca una respuesta” (1996: 59). El abandono de la comunidad cívica y de la institución matrimonial, y la consiguiente opción por la soledad implican una revalorización del espacio privado que de ningún modo debería entenderse como apolítica. Sin una lectura que tenga en cuenta la problemática de género, cualquier interpretación de la novela queda incompleta.

Por otro lado, en *La hija del caníbal* la solución para la mujer no es exclusivamente este regreso consciente al hogar. La novela propone también la posibilidad de que el dominio doméstico se apropie del espacio público para corregirlo. Si bien se trata de un personaje que prácticamente se presenta caricaturizado, la jueza que lleva adelante el caso del secuestro del marido de Lucía y que será la responsable de desmontar la maquinaria corrupta ministerial es una mujer que recorre precisamente los estadios culturalmente considerados como los más *domésticos* del genérico femenino: el embarazo y la maternidad. Bajo la mirada irónica de Lucía, el despacho del juzgado con la madre y su niña acompañadas por una gata que también ha dado a luz,⁴⁹² se percibe, no obstante, como única y última alternativa a un orden violento y sin sentido: “una barquita a la deriva, la lancha en donde se apiñaban los supervivientes de un naufragio, mujeres y niños primero, acosados por un mar de tiburones” (354-355).

7.3.2. Los temas del otro

En *La hija del caníbal*, por último, se trabajan dos aspectos humanos escasamente narrados en la literatura: el climaterio masculino y la adultez femenina sin hijos. Aunque aparentemente de menor concentración argumental, estos temas merecen ser al menos mencionados porque demuestran, una vez más, el compromiso de la

⁴⁹¹ Ver en el Capítulo 4 el apartado 4.1.2. “Los sistemas de sexo-género y el cuestionamiento de la *femineidad normal* de acuerdo con Gayle Rubin”.

⁴⁹² Ver nota 487.

escritura de Montero con las minorías sociales y culturales, sobre cuyas vivencias ha funcionado la violencia del silencio literario. Este compromiso puede verse con claridad y profusión en sus colaboraciones periodísticas escritas para el periódico *El País*, especialmente en aquellas de los últimos diez años (Cf. Bonatto 2013).

Haciendo referencia al ámbito social en general, Gabriela Castellanos llama la atención sobre la escasa atención que, incluso en el ámbito científico, se le ha prestado al climaterio masculino o andropausia, a diferencia de la proliferación de discursos, mitos y prescripciones en torno a la menopausia, como fenómeno que viene a comprobar el supuesto cultural de que “la sexualidad femenina, distinta de la masculina, domina totalmente a la hembra de la especie humana” o que “la mujer no es más que sexualidad” (2006: 18). Lo cierto es que, contrastando con este fenómeno, en *La hija del caníbal* se narra esta experiencia desde el punto de vista de un anciano que reconoce transitarla y que admite una serie de realidades subjetivas que incluso aparecen como revelación y que en su tono concuerdan con el carácter didáctico del relato de su biografía anarquista:

Te voy a dar una buena noticia, Lucía, porque te veo demasiado obsesionada con el paso del tiempo y con la muerte. La belleza siempre existe, incluso en el horror, incluso en la vejez. Te pondré un ejemplo: probablemente no lo sepas, pero los viejos y las viejas amamos hasta el final. Incluso cuando ya no hay fuerzas ni capacidad para pasar al acto, nos enamoramos del médico, de la enfermera, de la asistente social. Algunos se burlan de estos sentimientos terminales, les parecen chistosos y grotescos, pero para mí son amores tan serios y tan auténticos como cualquier pasión de la juventud (403).

Por último, la protagonista y narradora de esta novela personifica también, una vez más, otro tipo de subjetividad difusamente retratada en la literatura (cuando no ha sido objeto de estereotipos como el de la *solterona*, de cuño decimonónico): la mujer adulta sin descendencia. El relato pone en cuestión, además, uno de los prejuicios culturales más violentos sobre el género femenino: el rechazo que suscita la esterilidad femenina. Hacia el final de la novela la narradora confiesa la causa de su no maternidad: un fatídico accidente que acabó con su embarazo de seis meses y con las posibilidades de volver a concebir:

La maté [la narradora habla de su hija aún no nacida] en aquel choque; y perdí el útero, de paso. Esto último apenas si importó: de todas formas ya había sido una embarazada bastante mayor. Una primípara añosa, como dicen los médicos con su jerga insultante. Me había llevado todo ese tiempo llegar a decidirme, vencer esa voz interior que me aconsejaba que no tuviera hijos, el imperativo de supervivencia que mi madre me susurró al oído. Y ahora estoy vacía. Así lo dicen las mujeres que han sido sometidas a la misma operación que yo: *Me han vaciado*. Como si todo lo que son fuera ese útero. Los romanos no le otorgaban ningún lugar social a la mujer sin hijos. Y eso está enterrado en nuestra memoria. Los pueblos que llamamos primitivos no conciben a la mujer estéril: es una aberración casi asocial. Y eso está enterrado en nuestra memoria (399).

Tanto esta cita como la anterior apuntan al registro de la complejidad de unas experiencias que parecen descentrarse de los parámetros de la *normalidad*.⁴⁹³ Quedan entonces mencionados como corolario de este análisis de los modos en que *La hija del caníbal* deja constancia del funcionamiento de la violencia en la configuración de las filiaciones literarias y de las identidades subjetivas; operación para cuya descripción las herramientas conceptuales provenientes de los estudios de género (y que no han sido tenidos en cuenta por las lecturas críticas que se han hecho de esta novela) se presentan como las de mayor pertinencia.

⁴⁹³ A propósito de esta temática, las novelas *Mujer de aire* de Enriqueta Antolín y *La fuerza del destino* de Josefina Aldecoa, analizadas en el Capítulo 6, también abordan respectivamente las temáticas de la mujer sin descendencia y del enamoramiento y la sexualidad durante la vejez.

Epílogo

En relación con las conclusiones de esta investigación, remitimos a las consideraciones preliminares que en los Capítulos 2 y 4 anticipaban las conclusiones a las que llevaría el análisis literario de la Tercera Parte (2.3. “Conclusiones I. Literatura, representación y género”, 4.1.1. “Conclusiones II. Vínculos posibles entre la memoria colectiva y el patriarcado” y 4.1.2. “Conclusiones II: memoria colectiva y heteronorma”).

El creciente interés que desde hace unos pocos años, hasta la actualidad, han despertado los estudios y análisis sobre el fenómeno de la memoria y de la representación del pasado reciente traumático, tanto en el ámbito de la crítica literaria como en las otras humanidades (la sociología, la filosofía, la psicología, la historia oral, etc.), despertó la necesidad de poner la lupa sobre los modos subalternos (y, en algunos casos, abyectos) de recordar y de exponer la memoria. En otras palabras, los estudios de género y el feminismo, que desde su redespertar en la década del sesenta han producido un bagaje teórico de inestimable valor, tenían algo que aportar a la reflexión sobre la memoria colectiva según aparece construida y representada en la literatura. La constatación de que ambos campos teóricos (el feminismo y los estudios de género, por un lado, y los estudios sobre la memoria colectiva, por el otro) no habían sido cruzados de manera sistemática en el espacio de la crítica literaria, abrió un campo de análisis que consideramos sumamente fértil y que podría ampliarse o continuarse en sus diferentes modalidades (ya sea para dar cuenta de otras manifestaciones culturales y literarias de la memoria abyecto *queer* o de la memoria subalterno *femenina*, e incluso, de algo que esta tesis no abordó, y que podríamos denominar la memoria hegemónico *masculina*).

El punto de confluencia entre la memoria colectiva y el género lo proporcionó, precisamente, el concepto de *olvido*. El olvido es, de hecho, aquello que mejor define el contenido común de la memoria colectiva de los grupos sociales, cuyos vacíos son mucho más elocuentes que sus contenido conmemorativos (Candau 2002: 70). Aquello que en el discurso público y conmemorativo *no se cuenta* (precisamente porque pareciera *no contar*) es lo que emerge en los textos literarios analizados aquí con una fuerza disruptiva que alcanza en su impulso los moldes literarios asequibles

para la expresión de la historia del *yo* (autobiografía, *Bildungsroman*) y de sus experiencias (modo gótico, policial negro).

Al contar el pasado, al necesitar un molde literario para darle forma a ese pasado (y también al presente de desmemoria, teniendo en cuenta que nos abocamos específicamente a la década del noventa en España), estas novelas dan cuenta de un plus de sentido que tiene que ver directamente con la condición *patriarcal* del pasado inmediato, del presente de la conmemoración e incluso de esos moldes literarios articulados (que cuentan, a su vez, como se ha visto, con su propia historia de reelaboraciones enmarcadas en problemáticas de género, como sucede con la línea *femenina* del *Bildungsroman*, con la reescritura del policial negro o con el modo gótico considerado como una forma literaria menor y *femenina*). Si tenemos en cuenta aquello de que “toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie” (Todorov 2003: 9), las operaciones de reformulación y de deformación de los códigos literarios preexistentes que las novelas estudiadas llevan a cabo, y que leemos en el contexto de su impronta de *gender*, vienen a incorporarse al *corpus* de novelas contemporáneas sobre la memoria de una manera singular o, mejor dicho, incómoda, dado que proponen una genealogía narrativa de la memoria que calificamos como subalterna y abyecta (de acuerdo con cada caso en particular) y que busca alejarse, y polemizar, con el *logos* masculino, aquel que ha sido reconocido y legitimado, de manera exclusiva, por el pensamiento *patriarcal*. En esta investigación, intentamos demostrar que la comprensión del fenómeno de la memoria colectiva queda inconclusa si no se tienen presente las dimensiones del género y de la identidad sexual que atraviesan los textos literarios y los discursos de la cultura. Al mismo tiempo, procuramos indagar sobre el modo en que la escritura *consciente* de la problemática del género (en tanto *gender*) interviene de maneras peculiares sobre los géneros y los modos literarios, entendidos como códigos culturales más o menos estandarizados por la institución y la tradición literaria.

Llegados al final del camino de esta investigación, consideramos que han quedado demostradas las principales hipótesis presentadas al comienzo del trayecto, a saber:

- 1) La escritura literaria exhibe como plus del conocimiento histórico (sea este movido por necesidades existenciales o epistemológicas) determinados mecanismos de funcionamiento de la sociedad patriarcal que son previos y que incluso aparecen en algunos casos como condición de posibilidad de otras realidades más visibles, como los binomios dolorosos de vencedores/vencidos, exiliados/no exiliados y memoria oficial/memoria de los perdedores. La puesta en cuestión de estas premisas se produce no solamente mediante el tratamiento de temas y de personajes con una visión del mundo particular, *diferente*, sino también mediante la exploración de formas narrativas que partiendo de modelos convencionales (el *Bildungsroman*, la novela gótica, el policial) los subvierten para dar lugar a una pluralidad y una fragmentación que impide toda operación de clausura de la *identidad* del género o modo literario adoptado.
- 2) La perspectiva de género desde la que las novelas analizadas han sido escritas permite postular la imposibilidad de una representación del sujeto femenino y del sujeto niño, por un lado, y del sujeto *homosexual* por el otro (que englobamos respectivamente bajo las categorías de *sujetos subalternos* y de *sujetos abyectos*) como sujetos *universales* y, en particular respecto de la situación de la memoria colectiva española, *modélicos* respecto de un sentido del civismo y de una orientación o finalidad narrativa y axiológica que se presenta en la novela sobre la memoria con especial fuerza. En las tres novelas que funcionaron como eje de la investigación, el sujeto que recuerda su pasado o que aprende sobre el pasado de su comunidad, el que se esfuerza por conocer o por inventar lo que ocurrió y que acude al modo perceptivo de evocación y de recreación de la memoria, es un sujeto que lo hace por sí y para sí, para que su *diferencia* respecto de los otros quede definitivamente sellada. A diferencia de la pluralidad de subjetividades no universales proclamada por la corriente estética posmoderno-realista o, desde otro punto de vista, *neomoderna*, esta subjetividad es además no-modélica. Aun cuando la materia de la novela es colectiva (la realidad histórica reconocible por

todos, pero percibida de modo subjetivo por un individuo particular), la memoria no tiende aquí a componer la imagen de una mujer o de un hombre adultos españoles deseables, que evocan el pasado para entender el presente y proyectar el futuro, en vistas de un compromiso histórico contra el olvido (valores señalados por los estudios críticos como funcionales a los textos literarios que tratan el pasado reciente).

- 3) La visión de la historia desde la perspectiva de género, categoría indispensable para comprender esta imposibilidad de ser universal o esta deliberada voluntad de no serlo, ubicaría a estos autores dentro de una línea que los estudios críticos de la literatura española contemporánea han omitido como conjunto y a la cual denominamos *narrativas subalternas-abyectas de la memoria*.

Tarea de futuros estudios será la de profundizar en una brecha posible que esta investigación procuró abrir: la memoria colectiva no es ajena a las cuestiones de género sexual. Si las represalias contra los vencidos de la Guerra Civil, por ejemplo, suscitaron especialmente el fusilamiento entre las filas masculinas, las mujeres vencidas pagaron la cuota de resentimiento mediante violaciones sistemáticas, ignoradas por las crónicas, como mal no contable. Sin embargo, esto también es historia. Función del presente trabajo de investigación puede haber sido, entre otras cosas, propiciar una mirada más completa del fenómeno complejo del recuerdo (y del olvido), que nunca deja de ir acompañado de una ideología de género. Tarea del discurso académico deberá ser, en nuestra opinión, no barrer bajo la alfombra los aspectos no menores del sistema de sexo-género, en gran medida invisibilizado en la crítica literaria del siglo XX, pero que no podrá estar ausente ya en el presente siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, M. L. (1982) "Censura y autocensura en la producción literaria española". *Nuevo Hispanismo* 1: 169-180.
- Aguilar Fernández, Paloma (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ahumada Peña, Haydée (2010). "Guiños esperpénticos en la narrativa de Rosa Montero". *Cyber Humanitatis* 14.
- Aizenberg, Edna (1985). "El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de Ifigenia, de Teresa de la Parra". *Revista Iberoamericana* 132-133: 539-546.
- Albarracín, Matilde (2012). "Identidad(es) lésbica(s) en el primer franquismo". Raquel Osborne (ed.). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Fundamentos. 69-87.
- Álamo Felices, Francisco (1996). *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Universidad de Almería.
- Albert, Mechthild (2006), "Oralidad y memoria en la novela memorialística". Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: *Iberoamericana*. 21-38.
- Aldecoa, Josefina (1990). *Historia de una maestra*. Barcelona: Anagrama.
- (1997). *La fuerza del destino*. Barcelona: Anagrama.
- (2000) [1994]. *Mujeres de negro*. Barcelona: Anagrama.
- Alonso González, Fidel (2004). "Aproximación a la nueva narrativa catalana". *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 10: 73-98.
- Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario/La Plata: Beatriz Viterbo Editora/CINIG.
- Amorós, Cèlia (2006) [1987]. "A vueltas con el problema de los universales: Guillerminas, Roscelinas y Abelardas". *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para la lucha de las mujeres*, Madrid: Ediciones Cátedra. 73-85.
- (2006b). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... Para la lucha de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2008). "El legado de la Ilustración: de las iguales a las idénticas". Alicia Puleo (ed.). *El reto de la igualdad de género. Nuevas perspectivas en Ética y Filosofía Política*, Madrid: Biblioteca Nueva. 46-61.
- Anderson, Linda (2006). "Autobiography and the feminist subject". Ellen Rooney (ed.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. 119-135.

- Anderson, Perry (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Antolín, Enriqueta (1997). *Mujer de aire*. Madrid: Santillana.
- Arendt, Hannah (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Arostegui, Julio (coord.) (1988). *Historia y memoria de la guerra civil, Encuentro en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Assmann, Jan (1995) [1985]. "Collective memory and cultural identity". *New German Critique* 65: 125-133.
- (2008) [1995]. "Recordar para pertenecer. Escritura, memoria e identidad". *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod. 113-162. Traducción de Marcelo Burello y Karen Saban
- (2008). *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires: Ediciones Lilmod. Traducción de Marcelo Burello y Karen Saban
- Austin, John (1962) [1955]. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós. Traducción de Genaro Carrió y Eduardo Rabossi.
- Balletbó, Anna (1982). "La mujer bajo la dictadura". *Revista Sistema* 49: 3-20.
- Barthes, Roland (1977). "Introducción al análisis estructural del relato". Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Traducción de Beatriz Doriots.
- Bastida Freijedo, Francisco (1986). *Jueces y franquismo. El pensamiento político del Tribunal Supremo en la Dictadura*. Barcelona: Ariel.
- Bedoya, Víctor (2012). "El franquismo contra las transexuales: expedientes policiales y judiciales". Raquel Osborne (ed.). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Fundamentos. 165-173.
- Benson, Ken (2006). "Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regàs, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas". Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum. 97-122.
- Bergson, Henry (2010) [1896]. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus. Traducción de Pablo Ires.
- Bernecker, Walther L. (2009). "Democracia y superación del pasado: sobre el retorno a la memoria histórica reprimida en España". Ignacio Olmos y Nikky Keilholz-Rühle (eds.), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y en Alemania*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 57-73.
- Bernecker, Walther y Brinkmann, Sören (2009) [2006]. *Memorias divididas. Guerra civil y franquismo en la sociedad y la política españolas. 1936-2008*. Madrid: Abada Editores. Traducción al español de Marta Muñoz-Aunión.
- Berstein, Richard (2002). *Freud y el legado de Moisés*. México: Siglo XXI. Traducción de Enrique Mercado.
- Bértolo. Constantino (1989). "Introducción a la narrativa española actual". *Revista de Occidente* 98-99. 29-60.

Bértolo, Constantino (1996). "Novela y público". George Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble: CERHIUS. 33-48.

Bertrand de Muñoz, Maryse (1977). "Las novelas recientes de la guerra civil española". Maxime Chevallier et al. *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bourdeaux: Universidad de Bourdeaux. 199-211.

----- (1993). "La guerra civil de 1936-1939 en la novela española del último decenio del siglo XX". Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Volumen II, Madrid: Castalia. 495-503.

Bessière, Bernard (2000) [1996]. "Estado cultural y posmodernidad literaria. II". Jordi Gracia (coord.) (2000). *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. 61-66.

Bonatto, Adriana Virginia (2013). "La hibridez del género. Columnismo y construcción de imagen de escritora en Rosa Montero y Rosa Regás". *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* XXII: 189-204.

Braidotti, Rosi (2004) [1994]. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Alcira Bixio.

Burello, Marcelo y Saban, Karen (2008). "Presentación a la edición en castellano". Jan Assmann. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod. 9-14.

Burke, Peter (1993). "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro". *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza. 11-37. Traducción de José Luis Gil Aristu.

Butler, Judith (1997) *Excitable speech. A politics of the performative*. Londres-Nueva York: Routledge.

----- (2001) [1997]. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra. Traducción de Jacqueline Cruz.

----- (2002) [1993]. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Alicia Bixio.

----- (2007) [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. Traducción de María Antonia Muñoz.

----- (2009) [2005]. *Dar cuenta de sí mismo: violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción al español de Horacio Pons.

Caudet, Francisco (2006). "Las abarcas de Fontanosas, o cuando la memoria/escritura es la memoria/escritura de uno mismo...". *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 8. 45-62.

Candau, Jöel (2002) [1996]. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducción de Paula Mahler.

Castellanos, Gabriela (2006). *Sexo, género y feminismos. Tres categorías en pugna*. Cali: Universidad del Valle.

Céspedes Gallego, Jaime (2006). "Nuevos elementos para el estudio de la autobiografía". *Revista de investigación literaria* 9: 25-39.

- Ciplijauskaitė, Birutė (1994) [1988]. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Colmeiro, José (1994). *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- (2010). "Plumas y pistolas: La crisis constitucional del 23-F y la memoria histórica de Eduardo Mendicutti". *Revista de Estudios Hispánicos* 44: 589-607.
- Costa, Pedro (2010). "Sabaté: guerrillero de película". *El País*, 17 de enero.
- Cuesta Bustillo, Josefina (ed.) (1988). *Memoria e historia*, Madrid: Marcial Pons.
- De Blas, Andrés (1999). "El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea* 12: 281-301.
- De Diego, José Luis (1998). "La novela de aprendizaje en la Argentina. Primera parte". *Orbis Tertius* III/6: 15-40.
- (2007). "Literatura y educación. La novela de aprendizaje". *Arrabal* 5-6: 293-298.
- (2008). "Algunas hipótesis sobre la edición de la literatura en la España democrática". En Raquel Maciuci (ed.). *Siglos XX y XXI. Memorias del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: UNLP.
- De Lauretis, Teresa (1991). "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction". *Differences, Journal of Feminism and Cultural Studies* 3/2: III-IV.
- Derrida, Jacques (1977). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- (1977b) [1972]. *Posiciones*. Valencia: Pre Textos. Traducción de M. Arranz.
- (1998) [1971]. "Firma, acontecimiento, contexto". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Traducción de Carmen González Marín.
- Durkheim, Émile (2003) [1912]. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción de Ana Martínez Arancón.
- Eco, Umberto (1975) [1968]. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen (Traducción de Federico Serra).
- Ellis, Robert (1997). *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*, University of Illinois Press: Urbana
- Escámez, Óscar (2001). "La homosexualidad masculina en la narrativa hispánica durante los años 90". Juan Vicente Aliaga, Ahmed Haderbache, Ana Monleón y Domingo Pujante (Eds.). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia: Universitat de València. 413-425.
- Escudero Rodríguez, Javier (2005). *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Evans, Mary (1997). *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Madrid: Minerva Ediciones. Traducción de Rosalía Pereda.

- Epps, Brad (2008). "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*". *Revista Iberoamericana. Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos* 225/ LXXIV: 897-920.
- Fages, Guiomar (2007). "Conflictos maternos en *La hora violeta* de Montserrat Roig". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 36.
- Farfán, Rafael (2008). "Maurice Halbwachs y el deber (actual) de la memoria colectiva". *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*. 218. 55-67.
- Femenías, María Luisa (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos.
- Feuer, Jane (1989). "Reading *Dynasty*: Television and Reception Theory". *South Atlantic Quarterly* 88/2: 443-460.
- Foster, William David (2008). "El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980". *Revista Iberoamericana* 225: 923-941.
- Foucault, Michel (1990) [1984]. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós. Traducción de Miguel Morey.
- (1995) [1976]. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores. Traducción de Ulises Guiñazú.
- (2005) [1970]. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets. Traducción de Alberto González Troyano.
- Freud, Sigmund (1996) [1923]. *El «yo» y el «ello»*. *Obras completas*, Tomo 3. Madrid: Bitlioteca Nueva. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres.
- Friedman, Susan (1988). "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice". Shari Benstock (ed.), *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Durham: University of North Carolina. 34-62.
- Gadamer, Hans Georg (2005) [1960]. *Verdad y método*. Madrid: Sígueme. Traducción de Manuel Olasagasti Gaztelumendi.
- García Orso, Luis (2005). "La mala educación". *SIC 671* enero: 41-42.
- Gatzemeier, Claudia (2006). "«El corto invierno de la anarquía»: La hija del caníbal de Rosa Montero". Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 94-100.
- Geli, Carles (2009). "Lectura en el hipermercado". En Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds). *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana. 111-120
- Genette, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Editions du Seuil.
- Gibson, Ian (2009). «*Caballo azul de mi locura*». *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.

Gil Casado, Pablo (1990). "La desintegración de los componentes tradicionales de la novela española (1975-1990)". *Los ensayistas* 30/31. 89-106.

Gil González, Antonio J. (coord.), 2005, *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, Anthropos. *Huellas del Conocimiento* 208.

García, Hugo (2006). "La historiografía de la Guerra Civil en el nuevo siglo". *Ayer* 62/2. 285-305.

Gavilán, Enrique (2004). "De la imposibilidad y de la necesidad de la «memoria histórica»". Emilio Silva, Esteban Asunción, Javier Castán y Pancho Salvador (coords). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones. 55-65.

Gómez López-Quñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuet.

Gracia, Jordi y Ródenas de Moya, Domingo (2008). "Biografía sintética de un género literario. El ensayo en la España del siglo XX". Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (Eds.). *El ensayo español. Siglo XX*. Barcelona: Crítica. 9-174.

Gracia, Jordi (2000) [1996]. "Estado cultural y posmodernidad literaria. III". Jordi Gracia (coord.) (2000). *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. 66-68.

----- (2000b). "Prosa narrativa". Jordi Gracia (coord.) (2000). *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. 208-258.

----- (2004). *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona: Anagrama.

Greenberg, Clement (1961) [1935]. "Avant Garde and Kitsch". *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press. 3-21.

Habermas, Jürgen (2004). "Modernidad: un proyecto incompleto". Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 53-64.

Hafter, Evelyn (2010). "La literatura de Isaac Rosa: nuevas miradas, nuevas preguntas (sobre el pasado reciente)". Raquel Macchiuci y María Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: ediciones del lado de acá. 205-229.

Halbwachs, Maurice (2004) [1925]. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos. Traducción de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica.

----- (2011) [1950]. *La memoria colectiva*. Madrid: Editorial Miño y Dávila. Traducción de Federico Balcarce.

Hamburger, Kate (1986) [1977]. *Logique des genres littéraires*. París: Seuil.

Hjelmslev, Luis (1980) [1971]. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. Traducción de J. L. Díaz de Liano).

Herzberger, David K. (1995). *Narrating the past. Fiction and historiography in postwar Spain*. Durham: Duke University Press.

Hodapp, Eva M. (2008). "De la historia oficial a la memoria de los ausentes en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, de Alba Lucía Ángel". Santiago Juan Navarro (coord.). *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad. Los estudios culturales hispánicos del siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva. 65-74.

Holloway, Vance R. (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.

Huguet, Montserrat (2013). "Memoria del primer franquismo. Mujeres, niños y cuentos de infancia". Antonella Cagnolati (ed.), *Donne e bambini*, versión preliminar del texto en prensa. Enlace web: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/16414/1/cuentos_huguet_2013_pp.pdf

Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Berkeley: University of California Press.

Huyssen, Andreas (1988). "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70". J. Picó (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial. 141-164.

----- (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: FCE.

----- (2004) [1987]. "Guía del posmodernismo". Nicolás Casullo (comp.). *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 229-267.

Ingenschay, Dieter (2011). "Sobre machos reales y santos ficticios: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de Eduardo Mendicutti, entre lo global y lo local". *Lectora* 17: 67-78.

Izquierdo, José María (2001). "Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos". *Anales* 3-4 2000-2001. 101-128.

----- (2002). "El modelo de la narrativa policiaca en la narrativa española actual (desde 1975 hasta hoy)". *Iberoamericana* 7: 119-133.

Jagose, Annamarie (1996). *Queer theory*. New York: New York University Press.

Jameson, Friedrich (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós. Traducción de José Luis Pardo Torio.

----- (2004). "Lo utópico, el cambio y lo histórico en la posmodernidad". Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 269-278.

Juliá, Santos (coord.) (1999). *Las víctimas de la guerra civil*. Madrid: Temad de hoy.

----- (2000). "Cambio social y cultura política en la transición a la democracia". José-Carlos Mainer y Santos Juliá. *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid: Alianza Editorial.

Juliano, Dolores (2012). "Tiempo de cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo". Raquel Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos. 35-47.

Jünke, Claudia (2006), “«Pasarán años y olvidaremos todo»». La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España”, Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana. 101-129.

Jurado Morales, José (2012). “*El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti y la adaptación cinematográfica de Jaime de Armiñán”. *Signa* 21: 525-549.

Kaminsky, Amy, “Hacia un verbo *queer*”. *Revista Iberoamericana. Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos* 225/ LXXIV: 879-895.

Kilgour, Maggie (1996). *The Rise of the Gothic Novel*. London and New York: Routledge.

Kleinhans, Chuck (1994). “Taking out the trash. Camp and the politics of parody”. Moe Meyer (ed.), *The poetics and politics of camp*. London/New York: Routledge. 157-173.

Knights, Vanessa (1999). “Taking a Leap Beyond Epistemological Boundaries: Spanish Fantasy / Science Fiction and Feminine Identity Politics”. *Journal of Modern Critical Theory*, 22.1: 76-94.

Kosovsky Sedgwick, Eve (1993). *Tendencies*. Durham: Duke University Press.

Kristeva, Julia (2006) [1980]. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa.

Kushigian, Julia (1987). “Transgresión de la autobiografía y el *Bildungsroman* en *Hasta no verte Jesús mío*”. *Revista Iberoamericana* 140/LIII, Julio-Septiembre: 668-677.

LaCapra, Dominick (2005) [2001]. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Traducción de Elena Marengo.

Laforet, Carmen (2001) [1945]. *Nada*. Barcelona: Ediciones Bibliotex.

Lagos, María Inés (1996). *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Larrión Cartujo, Jósean (2008). “El orden de la desmemoria. La condición social de la memoria fragmentada, las memorias combativas y la ignorancia de nuestro tiempo pasado”. *revista Anthropos. Huellas del conocimiento* 218. Emilio Martínez (coord.). *Maurice Halbwachs. La memoria colectiva, una categoría innovadora de la sociología actual*. 68-84.

Lejeune, Philippe (1991) [1975]. “El pacto autobiográfico”. *Suplementos Anthropos* 29: 47-61. Traducción al español de Ángel G. Loureiro.

Lévi-Strauss, Claude (1969) [1949]. *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Marie Thérèse Cevasco.

Lluch-Prats, Javier (2010). “El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible”. Raquel Macchiuci y María Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá, 51-75.

López, Enrique Ávila (2003). *La Obra de Rosa Regàs. Imaginación, Memoria, Compromiso: un Ámbito de Voces*. Durham: Durham University E-Thesis (disponible en: <http://etheses.dur.ac.uk>).

López de la Cruz, Laura (2002). "La presencia de la mujer en la Universidad española". *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 4.

López Penedo, Susana (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempo de neoliberalismo*. Barcelona y Madrid: Egales.

López Santos, Miriam (2008). "La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española". Raquel Macciuci (ed.). *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

López-Vega, Martín (2003). "Los números de las letras". *El Mundo*, 17 de abril de 2003. Edición digital consultada el 20/04/2012: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/6855/Los_numeros_de_las_letras

Loureiro, Ángel G. (1993). "Direcciones en la teoría de la autobiografía". José Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid: UNED. 33-46.

Lunn, Patricia V. y Albrecht, Jane W. (1992). "La Plaçà del Diamant: Linguistic Cause and Literary Effect". *Hispania* 75/3: 492-499.

Luckmann, Thomas (1973). *La religión invisible. El problema de la religión en la sociedad moderna*. Salamanca: Sígueme.

Macciuci, Raquel (2006). "Narrativa española de los años setenta: visión expandida". *alp. Cuadernos Angers – La Plata. Número monográfico: las transiciones políticas de España y América Latina*. UFR de Letres, Langues et Sciences Humaines, Université d'Angers. Francia y FHCE-UNLP. 7-20.

----- (2010). "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá, 17-49.

----- (2010a). "El pasado sin red. Poética y moral de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa". Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: ediciones del lado de acá. 231- 259.

Mainer, José-Carlos (1998). "Le roman du roman. (La production narrative espagnole après 1975: éditeurs, institutions et public)". Bussière-Perrin (coord.). *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives*, Montpellier: Éditions du CERS. 7-23.

Mainer, José-Carlos (2000). "La vida de la cultura". José-Carlos Mainer y Santos Juliá. *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid: Alianza Editorial. 79-271.

----- (2005). *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona: Anagrama.

Martínez, Luciano, "Transformación y renovación: los estudios lésbicos-gays y *queer* latinoamericanos". *Revista Iberoamericana. Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos* 225/ LXXIV: 861-876.

Martínez Cuesta, Francisco Javier y Alfonso Sánchez, José Manuel (2013). "Tardes de enseñanza y parroquia: el adoctrinamiento de las niñas en la España franquista a través de las revistas *Bazar* y *Tin Tan* (1947-1957). *El futuro del pasado* 4: 227-253.

Martínez Expósito, Alfredo (1997). "El homosexual en la literatura española reciente: observaciones sobre el personaje literario". *Journal of Iberian and Latinamerican Research* 3/1: 57-65.

----- (2009). "Normalización y literatura «queer»". Francisco Vázquez García, Carolin Sánchez-Palencia, Alfredo Martínez Expósito y otros. *Teoría queer: De la transgresión a la transformación social*. Documento online de la Fundación Centro de Estudios Andaluces. http://centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/PN03_09.pdf

----- (2011). "La literatura gay española y el lugar de los estudios culturales". *Lectora* 17: 25-39.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1996). "Un premio de este tiempo". *La Vanguardia*, 9 de febrero. 33.

Massiello, Francine (1985). "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 132-133: 807-822.

Mead, Margaret (1963) [1935]. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. New York: Morrow Quill.

Mendicutti, Eduardo (2001) [1991]. *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets.

----- (2003) [1997]. *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Barcelona: Tusquets.

----- (2008) [1988]. *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets.

----- (2009) [1993]. *Los novios búlgaros*. Barcelona: Tusquets.

Meyer, Moe (1994) (ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. London/New York: Routledge.

Millett, Kate (1995) [1969]. *Política Sexual*. Madrid: Cátedra. Traducción de Ana María Bravo García.

Molina Petit, Cristina (1994). *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Barcelona: Anthropos.

Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica.

Monedero, Juan Carlos (2001). *La transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*. Madrid: Catarata.

----- (2004). "Nocturno de la transición". Emilio Silva, Esteban Asunción, Javier Castán y Pancho Salvador (coords.)(2004). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones. 133-152.

----- (ed.) (2003). *Cansancio del Leviatán. Problemas políticos de la mundialización*. Madrid: Editorial Trotta.

Montero, Rosa (2006) [1997]. *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa Calpe.

Muñoz Ruiz, María del Carmen (2002). *Mujer mítica, mujeres reales: las revistas femeninas en España, 1955-1970*. Madrid: Universidad Complutense.

Namer, Gérard (2004) [1994]. "Postfacio". Maurice Halbwachs. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos. 345-428. Traducción de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica.

Navajas, Gonzalo (1993). "Una estética para después del posmodernismo. La nostalgia asertiva y la reciente novela española". *Revista de Occidente* 143: 105-130.

----- (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.

----- (2004). "La memoria nostálgica en la narrativa contemporánea. La temporalidad del siglo XXI". *Romance Quarterly* 51/2: 111-124.

Navarro, Vicenç (2004). "La transición y los desaparecidos republicanos". Emilio Silva, Esteban Asunción, Javier Castán y Pancho Salvador (coords.) (2004). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones. 115-131.

Negroni, María (1999). *Museo negro*, Buenos Aires, Norma.

Neuschäffer, Hans (2006). "La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las "dos Españas". Ulrich, Winter (ed.), *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid, Iberoamericana. 145-153.

Nichols, William J. (2006), "La narración oral, la escritura y los «lieux de mémoire» en El lápiz del carpintero de Manuel Rivas". Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana. 155-176

Nietzsche, Friedrich (1995) [1887]. *La genealogía de la moral. Tratados I y II*. Madrid: Alianza. Traducción de A. Sánchez Pascual.

Nieva de la Paz, Pilar (2007). "Memoria e identidad: la reeducación de los niños republicanos en *Luna lunera* (1999), de Rosa Regàs". *Hispanística* XX/25: 217-231.

Nichols, Geraldine (2007). "Això era i no era: mito y memoria en Montserrat Roig". *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* CLXXXII/720: 547-552.

Nora, Pierre (dir.) (1984). *Les lieux de mémoire; 1: La République*. Paris: Gallimard.

----- (dir.) (1997) [1992]. *Les lieux de mémoire; 2: Les France*. Paris: Gallimard.

Olábarri, Ignacio y Capistegui, Francisco Javier (dir.) (1996). *La "nueva" historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Madrid: Complutense.

Oleza Simó, Joan (1996), "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo". Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carabajo et al (Eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX, Actas del V Seminario Internacional del Insituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*, Madrid: Visor.

---- (2000) [1994]. "Poética posmoderna y novela. III". Jordi Gracia (coord.) (2000). *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. 61-66. 265-267.

Oroz, Silvia (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas en América Latina*. México: Universidad Autónoma de México / Dirección General de Actividades Cinematográficas.

Osborne, Raquel (ed.) (2012). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Pateman, Carole (1988). *The sexual contract*. California: Stanford University Press.

Patterson Parrack, Jennifer (2007). "Figuraciones monstruosas de la identidad femenina en la novela española del siglo XX". Beatriz Mariscal y M. Teresa Miaja de la Peña (Coords). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*. Volumen III. México: Fondo de Cultura Económica. 305-316.

Payne, Stanley G. (1987). *El régimen de Franco*, Madrid: Alianza Editorial.

Peinado Rodríguez, Matilde (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo*. Madrid: Los libros de la catarata.

Pittarello, Elide (2006). "Prólogo". Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona: Random House Mondadori. 5-8.

Platero, Raquel (Lucas) (2012). "«Su gran placer es usar calzoncillos y calcetines»: la represión femenina bajo la dictadura". Raquel Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos. 175-190.

Pombo, Álvaro (2012) [1983]. *El héroe de las mansardas de Mansard (Otra vuelta de tuerca)*. Barcelona: Anagrama. Versión Kindle.

Preciado, Beatriz (2005) "Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de *El pensamiento heterosexual*". David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (eds.). *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales. 111-131.

Preston, Paul (1994). *The coming of the Spanish Civil War: Reform, Reaction and Revolution in the Second Republic*. Londres: Routledge.

---- (2004). "Las víctimas del Franquismo y los historiadores". Emilio Silva, Esteban Asunción, Javier Castán y Pancho Salvador (coords). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones. 13-21.

Rama, Ángel (2005). "El Boom en perspectiva". *Signos literarios* I. 161-208.

Ramonet, Ignacio (1996). "Pensamiento único". *La Monde diplomatique*, edición española, mayo de 1996.

Regàs, Rosa (1995). *Canciones de amor y de batalla. 1993-1995*. Madrid: Ediciones El País / Aguilar.

----- (2004). "El pozo del miedo". Emilio Silva, Asunción Esteban, Javier Castán y Pancho Salvador (coords.). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: ÁMBITO Ediciones, 69-74.

----- (2004b). *El valor de la protesta. El compromiso con la vida*. Barcelona: Icaria. Edición a cargo de Ignacio Fontes.

Riaño, Peio (2009). "Ian Gibson libera la condición gay de la poesía de Lorca". *Publico.es*, edición del 11 de marzo de 2009. Versión digital en: <http://www.publico.es/culturas/208426/ian-gibson-libera-la-condicion-gay-de-la-poesia-de-lorca> (última visita en junio de 2013).

Ricoeur, Paul (2004) [2000]. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Agustín Neira.

Robles Moreno, Lola (2006). "Rubíes y reptiles: la narrativa gótica de Pilar Pedraza". *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* CLXXXII/720: 563-571.

Rodoreda, Mercè (2006) [1962]. *La Plaza del Diamante*. Barcelona: Edhasa. Traducción de Enrique Sordo.

Rodríguez Fontenla, María de los Ángeles (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*. Erfurt: Edition Reichenberger.

Rodríguez Magda, Rosa María (2008). *Inexistente Al Andalus. De cómo los intelectuales reinventan el Islam*. Oviedo: Ediciones Nobel.

Roig, Montserrat (1987) [1980]. *La hora violeta*. Barcelona: Plaza & Janés. Traducción de Enrique Sordo.

Romero Pérez, Rosalía (2011). "Filosofía, feminismo y democracia en España". *Investigaciones feministas* 2. 339-353.

Romeu, Fernanda (2002) [1994]. *El silencio roto*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural.

Rosaldo, Michelle (1979) [1974]. "Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica". Olivia Harris y Kate Young (comps.). *Antropología y feminismo*, Barcelona: Anagrama. 153-181.

Roudinesco, Élisabeth (2003) [2002]. *La familia en desorden*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Horacio Pons.

Rubin, Gayle (1996) [1975]. "El tráfico de mujeres. Notas sobre la «economía política» del sexo". Marta Lamas (comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG. 35-96.

Ruiz Torres, Pedro (2007). "Los discursos de la memoria histórica en España". *Hispania Nova. Revista de historia contemporánea* 7. 1-30.

Sáez, Javier (2004). *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.

Sánchez, Mariela (2010). "Los marcos orales de la memoria en la narrativa del último entresiglos: *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". Raquel Macchiuci y María

Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: ediciones del lado de acá. 129-152.

Sánchez, Pura (2012). "Individuas de dudosa moral". Raquel Osborne (ed.). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Fundamentos. 105-121.

Sanz Villanueva, Santos (1980). *Historia de la novela social española*. Madrid: Editorial Alhambra.

----- (1996). "El archipiélago de la ficción". *Ínsula* 589-590. 3-4.

----- (2000). "Contribución al estudio del género histórico en la novela actual". *Príncipe de Viana. Anejo* 18: 355-380.

----- (2006). "Novela histórica española (1975-2000). Catálogo comentado". José Jurado Morales (coord.). *Reflexiones sobre la novel ahistórica*, Cádiz: Universidad de Cádiz.

Sartre, Jean-Paul (1963) [1960]. *Crítica de la razón dialéctica. Libro I: Teoría de los conjuntos prácticos*. Buenos Aires: Losada. Traducción de Manuel Lamana.

Sartre, Jean-Paul (1990) [1964]. *Las palabras*. Buenos Aires: Losada. Traducción al español de Manuel Lamana.

Sawicki, Jana (1991). *Disciplining Foucault: feminism, power and the body*. New York: Routledge.

Saxe, Facundo (2008). "Identidad literaria e identidad sexual: la diversidad como proyecto de escritura en la narrativa de Eduardo Mendicutti". Raquel Macciuci (ed.). *Siglos XX y XXI. Memorias del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: UNLP.

Saxe, Facundo (2012). "La identidad gay masculina en la literatura española. El caso de la narrativa de Eduardo Mendicutti". *Actas del IV Congreso Internacional de Letras "Transformaciones Culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario"*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 89-95. Online en <http://cil.filo.uba.ar/actas2010>.

----- (2013). "Espacio y sexualidad disidente en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de Eduardo Mendicutti". *Hápx* 6: 81-100.

Scott, Joan W. (2011). "Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?". *La manzana de la discordia* 6/1. 95-101.

Searle, John R. (1979). *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge U.P.

Sentamanas, Tatiana (2012). "Higos, plátanos, tortillas y otros tropos. Apuntes para un análisis del imaginario de la mujer como sujeto sexual activo a través de la ilustración sicalíptica del primer tercio del siglo XX". Raquel Osborne (ed.). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Fundamentos. 49-68.

Silva, Emilio; Esteban, Asunción; Javier Castán y Pancho Salvador (Coords.). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones.

Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Smith, Sidonie (1993). "Who's Talking/Who's Talking Back? The Subject of Personal Narrative", *Signs* 18/ 2: 392-407.

Solaz, Lucía (2003). "Literatura gótica". *Espéculos. Revista de Estudios Literarios* 23.

Soldevilla Durante, Ignacio y Lluch Prats Javier (2006). "Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*". *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 8. Número Monográfico. Monográfico. Memoria de la Guerra Civil española. 33-44.

Sontag, Susan (1984) [1964]. "Notas sobre lo Camp". *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral. 302-321.

Steele, Cynthia (1983). "Toward a Socialist Feminist Criticism of Latin American Literature". *Ideologies and Literature* 4, Second Cycle/16: 323-329.

Stoller, Robert J. (1968). *Sex and gender*. New York: Science House.

Subirats, Eduardo (2002). *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva.

----- (2004). "Transformaciones de la cultura moderna". Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 155-162.

Tajes, María (2008). "El fabuloso imperio de Juan sin Tierra. Una revisión de discursos imperialistas sobre desplazamientos de españoles a Hispanoamérica". Santiago Juan Navarro (coord.). *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad. Los estudios culturales hispánicos del siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva. 72-83.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

----- (2003) [1970]. *Introducción a la literatura fantástica*, México: Ediciones Coyoacán. Traducción de Silvia Delpy.

Torcal Lorient, Mariano (2009). "Ciudadanos y votantes en España: un balance de los últimos veinte años". Gracia, Jordi y Domingo Ródenas de Moya (eds). *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana, 23-41.

Traverso, Enzo (2006). *Els usos del passat. Història, memòria, política*. Valencia: PUV.

Umbral, Francisco (1973) [1972]. *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona: Ediciones Destino.

Valcárcel, Amelia (2004). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

----- (2009). *Feminismo para un mundo global*. Madrid: Cátedra.

Valls, Fernando (1989). "La literatura femenina en España: 1975-1989". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 512-513: 13.

----- (2009). "Entre sólida y líquida: la prosa narrativa española en la época de las culturas (1986-2008)". Gracia, Jordi y Domingo Ródenas de Moya (eds). *Más es más*.

Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008. Madrid: Iberoamericana, 195-211

Vázquez Montalbán, Manuel (1995). "La «generación x, y, z»". *El País*, 2 de septiembre. 12-13.

Viano, Carlos Augusto (2004). "Los paradigmas de la modernidad". Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 141-154.

Vila-Sanjuan, Sergio (2003). *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona, Destino.

Villanueva, Darío (1987). "La novela". A.A. V.V., *Letras españolas*, Madrid: Castalia. 19-64.

----- (1993). "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". José Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid: UNED. 15-32.

Wellmer, Albrecht (2004). "La dialéctica de modernidad y posmodernidad". Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 201-228.

White, Hayden (1987). *The Content and the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins U.P.

Winter, Jay and Sivan, Emmanuel (eds.) (1999). *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Winter, Ulrich (2006) "Introducción". Winter, Ulrich (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana. 9-19.

Wittig, Monique (2010) [1980]. "El pensamiento heterosexual". *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales. 45-57. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte.

----- (2010b) [1981]. "No se nace mujer". *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales. 31-43. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte.

Zyzek, Slavoj (2006). "David Lynch o el arte del ridículo sublime". *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Sudamericana.